XXXIIIe ANNÉE — Nouvelle Série : Nos 97-98 — Juillet 1951

REVUE DE MUSICOLOGIE

Publiée par la Société Française de Musicologie
avec le concours du CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Reconnue d'utilité publique
Honorée d'une souscription du Ministère de l'Éducation Nationale

---

SOMMAIRE



HEUGEL ET Cie
2 bis, RUE VIVIENNE
PARIS (XIe)

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Maison Gaveau, 45 et 47, rue La Boétie, Paris VIIIe

---

Président-Fondateur : Lionel DE LA LAURENCIE (1861-1933).
Président : M. Marc PINCHERLE.
Vice-Présidents : MM. Félix RAUGEL et André SCHAEFFNER.
Secrétaire général : M. André VERCHALY.
Trésorier : M. André MEYER.
Secrétaire-adjointe : Mlle Madeleine GARROS.
Trésorier-adjoint : M. Jacques PERRODY.

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit en un groupement spécial les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales.

Elle se compose de membres souscripteurs et de membres donateurs, de nationalité française (membres actifs) ou étrangère (membres correspondants), admis, sur leur demande et sur la présentation de deux membres, après avis du Conseil d'administration, en séance ordinaire de la Société.

La cotisation est *au minimum* de 500 francs par an pour les membres souscripteurs résidant en France, de 750 francs pour les membres souscripteurs résidant à l'étranger, et de 10.000 francs une fois versés pour les membres donateurs. (15.000 pour ceux qui résident à l'étranger).

Tous les membres de la Société sont invités à assister aux séances ordinaires (communications, auditions musicales, etc...) ; ils ont droit à la réception gratuite de la *Revue de Musicologie* et à des avantages pour l'achat des *Publications*.

Les cotisations doivent être adressées de préférence au compte de *chèques-postaux* 627-08 Paris, compte de la *Société Française de Musicologie* (45, rue La Boétie, Paris-VIIIe) ; ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

Revue de Musicologie

Vente au numéro :

LIBRAIRIE HEUGEL ET Cie

2 *bis*, rue Vivienne, Paris (XIe).

Prix du présent numéro : 350 fr. — Étranger : 500 fr.







UNE IMPORTANTE DÉCOUVERTE ARCHÉOLOGIQUE :

LE LITHOPHONE DE NDUT LIENG KRAK (VIETNAM)

Ces notes portent à la connaissance des musicologues l'instrument le plus extraordinaire qui ait été révélé depuis une vingtaine d'années, tout en marquant ce que cette découverte laisse d'indéterminé. Jusqu'à présent, à part M. Georges Condominas, l'auteur de la découverte, et moi-même, dans deux communications que nous avons faites à l'Institut français d'anthropologie (21 juin 1950), nulle voix autorisée n'a parlé, avec toute la prudence désirable, d'un instrument qui est le seul exemplaire de son espèce et que rien ne permet de dater. Lorsqu'en 1928-29 sir Leonard Woolley fouilla les tombes princières d'Our et mit à jour les fameuses lyres sumériennes, l'on avait déjà la preuve de leur existence en Mésopotamie grâce à une stèle du palais de Tello (Lagash) où une lyre asymétrique de 11 cordes est représentée ; diverses données autorisaient à faire remonter au 3e millénaire avant Jésus-Christ figuration et instruments. Le lithophone que l'on vient de découvrir en Indochine a été exhumé dans des conditions très différentes, hors de tout site dont on estimerait approximativement l'âge, et sans la perspective d'aucune attribution. Les préhistoriens, les premiers intéressés, y voient les exemplaires les plus remarquables de pierres taillées que l'on ait trouvés jusqu'à ce jour, tant par leurs dimensions que par leur objet exceptionnel. Ils s'accordent à les rattacher à l'industrie bacsonienne, soit à une période ancienne du néolithique en Asie méridionale [1]. Or rien

---

1. Le terme de bacsonien a été créé par M. Mansuy à la suite d'importantes découvertes qu'il fit dans le massif de Bac-Son, au Tonkin. Cf., de

n'assure quand cette industrie a commencé ni pris fin : d'une part, aucun gisement n'a décelé la présence en Indo-Chine de paléolithique proprement dit, et d'autre part, de nombreux exemples montrent la survivance de la technique de la pierre taillée chez des primitifs actuels. Personnellement nous eûmes l'espoir que la patine recouvrant ces pierres permettrait de déterminer, sinon l'âge de l'instrument, du moins combien de temps il était demeuré enfoui : mais, selon un spécialiste des altérations, étant donné l'extrême humidité de la région, moins d'un demi-siècle suffit pour que se forme pareille couche de patine. Or, pour des raisons que nous dirons, il semble qu'un temps assez long se soit écoulé entre le dernier usage de l'instrument et la découverte de celui-ci, de même qu'auparavant entre sa fabrication et ce dernier usage. Le lithophone de Ndut Lieng Krak peut dater de plusieurs siècles ou — comme certains préhistoriens l'estiment — de quelques millénaires. S'il n'est l'un des plus vieux instruments de musique qui aient été retrouvés, il est du moins le plus ancien dont nous connaissons avec précision l'échelle, en sa totalité ou en sa plus grande partie. D'un point de vue scientifique, ceci l'emporte sur la vaine satisfaction de posséder le plus vieil instrument du monde. Des harpes, des luths, des instruments à vent que nous espérons encore voir surgir des nécropoles de l'Orient, aucun ne reproduira, avec une exactitude même relative, la suite de sons qu'il émettait. Il n'est nullement certain que les joueurs de trompettes égyptiennes, du modèle de celles conservées aux musées du Louvre et du Caire, ou que les joueurs de *luren* nordiques s'en soient tenus à la série sonore produite naturellement et n'y aient pas apporté de corrections : dans certaines limites au moins, l'instrumentiste détermine la hauteur du son par le jeu de ses lèvres. Tandis qu'un lithophone présente les avantages d'une matière inaltérable et d'une hauteur invariable de son, quel que soit le mode de frappement. Toutefois, dans le cas présent, il ne faudrait pas se dissimuler le caractère relatif de cette inaltérabilité. Pour ne parler que d'actions chimiques, la couche suffisamment épaisse de patine n'aurait-elle eu aucun effet sur la hauteur absolue des sons ? Le transfert même

---

cet auteur : *Contribution à l'étude de la préhistoire de l'Indochine*. IV. Stations préhistoriques dans les cavernes du massif calcaire de Bac-Son (Tonkin). V. Nouvelles découvertes... Mémoires du Service géologique de l'Indochine, vol. XI, fasc. 2 et vol. XII, fasc. 1, Hanoï, 1924 et 1925. Voir également E. PATTE, l'*Indochine préhistorique*, Revue anthropologique, 46e année, nos 10-12, oct.-déc. 1936.

des pierres d'un climat tropical à celui de France, et jusqu'aux changements de température qu'elles subissent à l'intérieur d'un musée, ces conditions réunies n'obligent-elles pas à prévoir, si minime soit-il, un nouveau facteur de variation ? De plus, il s'agit d'un instrument *composé*, jeu ou carillon de pierres, dont nous ne sommes tout de même pas assurés, vu les circonstances de l'enfouissement puis de l'exhumation, qu'aucune des pièces ne manque : comme la suite le montrera, c'est ce point qui appelle le plus la discussion, — et d'autant qu'il est à supposer que nous nous trouvons devant non pas *un* mais *deux* instruments mélangés.

Nous croyons préférable de décrire les pièces avant de relater les circonstances dans lesquelles elles furent découvertes. Les pierres sont au nombre de onze ; mais de l'une, brisée vers son milieu, une moitié seulement subsiste, qui n'émet plus aucun son appréciable. Sur cette pièce mutilée des prélèvements ont été effectués, mettant à jour sous la patine grise la couleur noire de la pierre, qui a été identifiée : cornéenne (schiste métamorphique). Une autre lame (V), parmi les plus grandes, porte à une extrémité la trace d'une cassure ancienne, qui peut avoir été volontaire, mais dont nous ne saurions dire si elle a été le fait des gens qui ont joué de l'instrument ou de ceux qui, plus tard, dans un but inconnu, ont rassemblé les pierres à l'endroit où elles furent trouvées en 1949 : si belle soit la sonorité de la pièce, nous devons être réservés quant à sa hauteur musicale réelle [1].

Toutes les pierres se présentent sous la forme de lames oblongues à peu près rectangulaires, telles d'immenses lames de xylophone, mais aux extrémités généralement arrondies ou en fer de lance. Seules les lames I et III ont une base formée par un méplat. Les dix lames mesurent de 101,7 à 65.5 cm. de longueur et de 15,8 à 10,6 cm. de largeur ; elles pèsent de 11,7 à 4,8 kgs (voir tableau ci-après). Leur surface a été taillée à larges éclats plats ; leurs bords ont été retouchés plus légèrement et régularisés. Une coupe transversale marquerait une légère convexité d'une des faces, sinon des deux. Détail intéressant le spécialiste de la préhistoire, les lames ont été travaillées sur les deux faces également. Dans la plupart des cas les extrémités sont plus épaisses que la partie centrale, qui tend à s'amincir et même à s'incurver ; ainsi la lame la plus longue (101,7 cm.) offre à l'une et à l'autre extrémités

1. Nous mentionnerons encore une petite cassure, qui se produisit durant le transport ; le fragment conservé correspond à la lame II.

des épaisseurs maxima de 6,5 et 5,1 cm. et vers le milieu une épaisseur minimum de 3,2 cm. Ces dimensions [1] donnent une idée de l'extraordinaire travail auquel les facteurs de l'instrument se sont livrés. Techniquement, nous nous trouvons devant des tailleurs de pierre d'une extrême habileté ; acoustiquement, nous verrons cette habileté de taille au service d'une appréciation très fine des hauteurs sonores. Le musicologue est le premier qualifié pour y reconnaître une facture instrumentale fort évoluée et non pas primitive. Comme nous le démontrerons, le mode d'accordage ne saurait se comparer qu'à celui employé pour des instruments en pierre polie ou en bronze, tels que lithophones chinois, grosses cloches d'Extrême-Orient ou d'Occident, métallophones indonésiens. La beauté elle-même du timbre évoque les sonorités les plus raffinées du gamelan javanais ou balinais. Encore une fois pareil instrument n'a pu être imaginé que par de savants musiciens.

Les pierres furent trouvées dans la journée du 2 février 1949, tandis que l'on procédait au percement d'une nouvelle piste, près du village de Ndut Lieng Krak, dans la province du Darlac. Les habitants du village, des Mnong Gar, l'une des tribus indonésiennes connues généralement sous le nom de Moï, avaient ignoré jusqu'alors l'existence de ces pierres, cachées sous un tumulus. C'est au village voisin de Sar Luk, durant la nuit du 4 au 5 février, que M. Georges Condominas, en mission ethnographique dans la région, surprit une conversation entre indigènes où il était question de grandes pierres « chames » découvertes quelque jours auparavant [2]. Il se porta aussitôt sur les lieux et reconnut non pas des pièces chames mais de grandes pierres taillées, semblables, malgré leurs dimensions inhabituelles, à des outils préhistoriques. Avec l'aide de l'homme qui dirigeait les travaux de la route et des coolies qui avaient extrait ces pierres, M. Condominas les fit replacer *in situ*, dans la position exactement où elles avaient été trouvées. « Elles étaient toutes dressées verticalement et groupées les unes contre les autres ; le sol glissant de la colline voisine avait fini, avec les années, par les enfouir et, en se tassant contre le rognon rocheux qu'elles formaient, par les couvrir d'un tumulus [3]. »

---

1. Mesures prises par M. Condominas.
2. On désigne sous le nom de cham l'art du Champa, royaume ancien de l'Indochine orientale. Cet art, contemporain de notre moyen âge, a dû décliner avant le xv[e] siècle.
3. Lignes empruntées, ainsi que les renseignements précédents, à la communication de M. Condominas.

Après un léger sondage dans les environs immédiats et qui ne donna aucun résultat, M. Condominas fit transporter toutes les pierres en lieu sûr, se promettant de revenir procéder à une fouille plus systématique. Mais, tombé gravement malade ensuite, il put seulement veiller au sort de ces précieuses pièces, qui furent emmenées en France [1]. A la vigilance de M. Condominas et à son souci de rapporter la série complète des pierres nous devons la révélation d'un nouvel instrument de musique. Cette découverte permettra peut-être d'identifier des pierres isolées, que l'on aurait trouvées auparavant, sans songer, malgré leur sonorité, à des pièces provenant d'un instrument de musique.

De l'enquête de M. Condominas deux points sont à retenir : l'ignorance de la population actuelle à l'égard de ces pierres ; la position de celles-ci au moment de leur découverte. S'ils en avaient soupçonné l'existence, les Mnong Gar leur auraient certainement rendu un culte. Et comme partout, même à défaut de culte, la connaissance doublée de crainte de pareils objets se serait transmise de génération en génération. Très vraisemblablement, les ancêtres et premiers fondateurs du village actuel de Ndut Lieng Krak ignoraient ces pierres, sans doute déjà enfouies sous terre. C'est donc antérieurement, et par une autre population, qu'elles ont été dressées telles qu'on vient de les découvrir. Il semble que ç'ait été précisément pour un but religieux. Il ne se trouve pas de meilleure explication à un rassemblement de pierres ainsi érigées. Dans le Haut-Laos d'anciens monuments mégalithiques ont été signalés, ainsi que diverses pierres dressées, d'origine récente et d'emploi funéraire [2]. Il n'est pas jusqu'à la cassure volontaire de la lame V que nous ne puissions interpréter comme la marque probable d'un culte funéraire. La forme et la taille insolites des pierres devaient attirer l'attention ; les arrivants y ont vu non pas un instrument de musique mais des objets de caractère surnaturel, tout désigné pour un emploi religieux. En sorte que l'usage purement musical, ou autant musical que rituel, de ces pierres ne peut être attribué qu'à une population encore plus ancienne : au moins celle-ci n'aurait pas fiché en terre des phonolithes de qualité rare et, plus encore, ne résonnant parfaitement qu'isolés du sol. Même pour les

---

1. Elles sont aujourd'hui au Musée de l'Homme, sous les n[os] d'inventaire : 50.24.101 (1 à 11). Voir planche ci-jointe (clichés du Musée de l'Homme).

2. Madeleine Colani, *Mégalithes du Haut-Laos* (Hua Pan, Tran Ninh), Paris, les Editions d'art et d'histoire, 1935. Voir notamment t. I, pl. XI, phot. 4, un entassement de pierres auprès de la tombe d'un homme riche.

garantir d'un danger quelconque, des musiciens les eussent disposés autrement. Il reste, il est vrai, la possibilité d'un abandon volontaire, et rituel, dont des exemples se reproduisent aujourd'hui : mais, qu'il s'agisse d'instruments de musique consacrés à la personne d'un chef ou fabriqués pour la durée d'un rituel, aucun n'est abandonné ou détruit s'il n'est remplaçable par son équivalent, ce qui paraît exclu ici, vu le travail de la matière. Le seul cas d'abandon qui puisse être retenu, encore que peu probable, est celui où le lithophone aurait appartenu à un chef mort sans postérité. La présence de trois populations différentes constitue bien l'explication la plus plausible : une première qui tailla le lithophone, une deuxième qui disposa des pierres pour un monument, enfin l'actuelle qui, jusqu'en 1949, en a ignoré l'existence. Deux traditions se sont perdues, et c'est à quoi nous devons peut-être qu'un tel instrument se soit conservé.

Si le lithophone avait été connu en d'autres conditions, l'on n'aurait pas manqué d'établir une relation entre le type indonésien, comme nous le verrons, de l'échelle sonore et le fait que les Mnong Gar sont de race également indonésienne. Or un point apparaît à peu près certain : la facture du lithophone remonte plus haut que l'installation des populations actuelles, ou même de celles qui les ont précédées immédiatement. De cette forme d'instrument nous ne connaissons aucun cas de survivance, alors que le tambour-de-bronze, qui a au moins deux mille ans d'âge, était encore frappé de nos jours. Etant donné le conservatisme musical des Extrême-Orientaux, le seul même dont nous ayons autant de preuves manifestes, la disparition totale de ce type de lithophone est un argument assez sérieux que les musicologues peuvent apporter à la thèse des préhistoriens [1].

---

1. Outre le tambour-de-bronze, la plupart des instruments joués aujourd'hui depuis le sud de l'Extrême-Orient jusqu'au Japon et en Corée reproduisent, à peu près exactement, ceux représentés dans les arts anciens de Java (Borobudur), de la Chine, de l'Asie centrale (art gréco-bouddhique), sans parler de traités chinois à figures dont la chronologie soulève des problèmes échappant à notre compétence. La même identité se marque avec des instruments conservés depuis le VIII[e] siècle (trésor de Shoso-in, au Japon). A considérer diverses sources, le VIII[e] siècle apparaît d'ailleurs comme l'époque la plus certaine à laquelle remonte au moins une fixation générale des instruments, depuis l'Inde jusqu'au Japon. Il n'est pas besoin de souligner qu'à la même date l'organographie occidentale ne nous est connue que par un nombre dérisoire de documents et que, de toutes façons, la plupart de nos instruments actuels sont à peine ébauchés ou n'existent pas encore.

C'est par la forme de ses lames, qui s'apparente à celle de lames de xylophone, que l'instrument de Ndut Lieng Krak se distingue absolument de tous les phonolithes ou de tous les carillons de pierres sonores signalés jusqu'ici, en Extrême-Orient comme en d'autres parties du monde. Il suffit de se reporter à la seule étude d'ensemble qui leur ait été consacrée, et où leurs divers types sont rassemblés en un tableau schématique [1]. Ceux-ci n'offrent jamais l'aspect de plaques allongées, de « touches » ou de « clavier » comme l'on disait autrefois pour décrire le claquebois européen ou le xylophone nègre, bref de lames rangées horizontalement. Parmi les pierres sonores provenant de l'ancien Vénézuéla, deux à la rigueur ressemblent vaguement à de petites lames de xylophone, mais dont les deux trous de suspension seraient beaucoup trop rapprochés [2]. Nous nous trouvons généralement devant des plaques plus larges que hautes, destinées à être suspendues verticalement, au moins en Extrême-Orient, et où dominent des formes en équerre et en ellipsoïde irrégulier, sinon inspirées de la flore ou de la faune (feuille de nénuphar, poisson, etc.). Ces instruments, simples ou composés, ainsi que leurs équivalents en métal, se présentent, au moins par leur mode de suspension, comme des cloches ou de grandes sonnailles. Seul le lithophone de Ndut Lieng Krak se rapproche d'instruments à lames de bois ou de bronze, xylophones ou métallophones, c'est-à-dire d'instruments horizontaux et même *positifs*, ainsi que l'on qualifiait autrefois les petites orgues dont le socle repose sur le sol. Il est peu probable que les lames du lithophone aient été placées autrement, vu le poids, la longueur et l'équilibre de certaines. Elles pouvaient être soutenues vers leurs extrémités par des poutrelles horizontales les isolant du sol, et peut-être même au-dessus d'une fosse. C'est du moins la conclusion

---

1. Heinrich Simbriger, *Klangsteine, Steinspiele und ihre Nachbildungen in Métall*, Anthropos, t. XXXII (1937), pp. 552-570. L'aire de répartition indiquée par l'auteur doit être complétée sur quelques points (Annam, Polynésie, Afrique occidentale) : cf. notre *Origine des instruments de musique*, Paris, Payot, 1936, pp. 177-178, ainsi que pl. XIX ; Alfred Metraux, *Ethnology of Easter Island*, Honolulu, Bernice P. Bishop Museum, 1940, bull. 160, p. 355 ; note du même auteur dans : Honoré Laval, *Mangareva*, Braine-le-Comte, Maison des Pères des Sacrés-Cœurs, 1938, p. 228 ; Rouch, Sauvy, Ponty, *Pierres chantantes de Ayorou*, Notes africaines, n° 3 (janv. 1947), p. 18.

2. Cf. Simbriger, *op. cit.*, p. 553 et fig. 28 de la p. 563 ; Franz Heger, *Klangplatten von Nephrit aus Venezuela*, Congrès international des américanistes, 21e session, 2e partie, Goeteborg Museum, 1925, pp. 148-155 et fig. 2-3.

à laquelle nous avons abouti en procédant à l'installation de l'instrument au Musée [1]. Un instrument de ce genre, un xylophone cette fois, vient encore d'être découvert en Afrique : les lames au ras du sol sont suspendues au-dessus d'une fosse et l'un des joueurs est assis sur le bord de celle-ci, les jambes pendant dans la cavité [2].

Nous ignorons avec quelle sorte de battant les lames du lithophone pouvaient être frappées : pierre, marteau en bois, mailloche. Nous avons employé tour à tour un petit maillet de lithophone chinois et des mailloches appartenant à des gongs indochinois ou à des xylophones nègres. Le maillet reproduit, au point de s'y méprendre, le timbre clair du *saron* javanais, mais avec plus de dureté encore ; les mailloches émettent des sonorités profondes, assez indéfinissables, évoquant plutôt de grosses cloches ou de grands gongs. De toutes façons les lames produisent des sons rappelant moins le timbre cristallin des phonolithes chinois, en jade ou en une autre pierre polie, que ceux, forcément métalliques, du gamelan indonésien. Le mot d'un vieillard, rapporté par M. Condominas : « Elles étaient sans doute en fer autrefois, et elles sont devenues pierres », révélateur de certaines croyances primitives, caractérise aussi la qualité de timbre particulière à ce lithophone [3]. Mais plus remarquable encore est l'extrême sensibilité de pareilles masses, qu'un léger attouchement du doigt suffit à ébranler : trait commun ici avec les cloches.

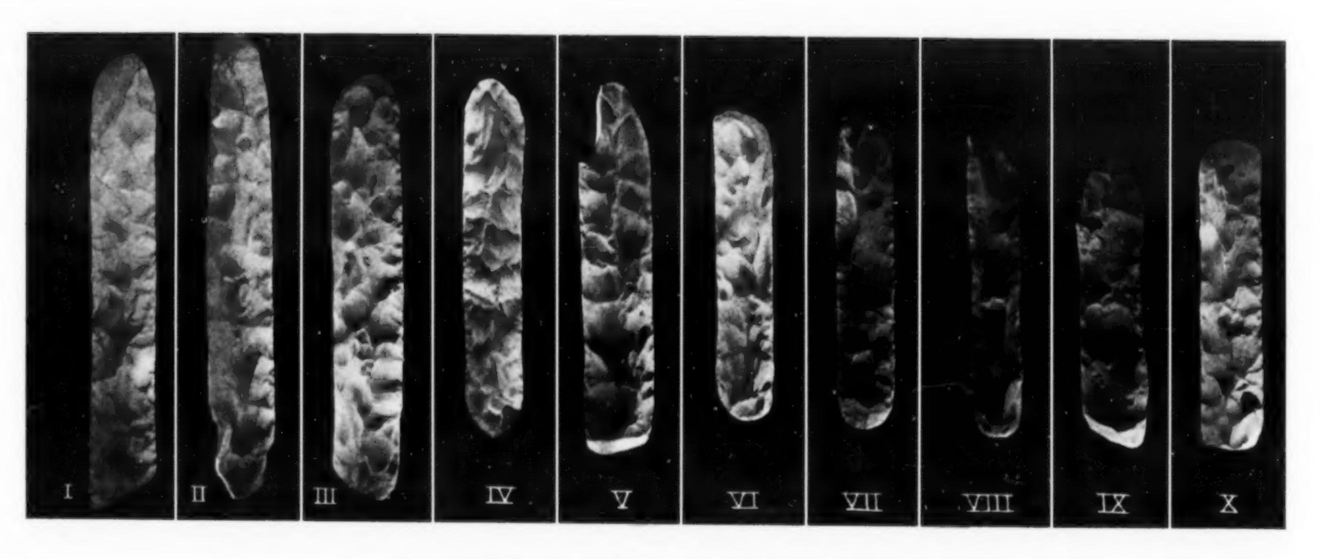
C'est d'ailleurs ce que nous savons de l'accordage des cloches,

---

1. Dans cette installation encore provisoire les lames sont isolées non seulement du sol mais des poutrelles elles-mêmes par des fragments de caoutchouc mousse ; le tout est placé sur le dessus d'une caisse formant résonateur. La sensibilité de la pierre est telle qu'il suffit qu'une extrémité glisse de son support en caoutchouc pour que le son se détimbre. Il est donc à présumer que les lames portaient non pas directement sur des poutrelles mais sur des espèces de coussinets en paille ou en étoffe.

2. Instrument de grande taille, découvert récemment en Nigeria : cf. William FAGG, *A Yoruba xylophone of unusual type*, Man, vol. L, nov. 1950, p. 145 et pl. K.

3. Ce mot rappelle la remarque de Pline l'Ancien, à laquelle au XVIIIe siècle l'abbé Dubos et l'abbé Roussier, l'éditeur d'Amiot, faisaient également allusion : « Calcophonos nigra est ; sed illisa, aeris tinnitum reddit » (Histoire naturelle, liv. 37, ch. 10). De tous les lithophones que nous avons entendus aucun n'approche, autant que l'instrument présent, du « son de l'airain ». — La citation de Pline est généralement tronquée ; l'auteur latin ajoute ces mots : « tragaedis, ut suadent, gestanda », d'après quoi, dans la tragédie antique, les acteurs avaient sur eux des pierres sonores, afin que, selon le principe de la magie sympathique, leur diction ou leur jeu porte.



Le lithophone de Ndut Lieng Krak (Musée de l'Homme).

tel qu'il est pratiqué depuis des siècles en Extrême-Orient comme en Occident, qui éclaire le mieux comment les lames du lithophone ont été accordées. Alors que l'on s'attendrait à une relation constante entre la longueur et le poids des lames et leur hauteur sonore, aucune règle apparemment ne lie l'échelle des hauteurs aux variations de longueur ou de poids. La lame la plus longue et la plus lourde (III) n'émet pas le son le plus grave, tandis que la plus légère (VIII) sonne encore au grave de cinq autres lames ; la lame la plus grave (I) pèse, à quelques grammes près, autant qu'une lame (V) située une sixte au-dessus ; les lames les plus aiguës (VII et X) sont plus lourdes que des lames (IX et VIII) sonnant un ton ou environ deux tons et demi au dessous. De deux notes conjointes sur l'échelle la plus grave est rarement produite par une lame plus lourde. Il n'y a pas lieu cependant de douter de l'identité de matière de toutes les lames. Il faut donc qu'indépendamment du poids et de la longueur de celles-ci un autre facteur ait joué.

S'il nous prenait fantaisie d'assimiler ces pierres à des cloches, et en admettant qu'un carillon ait jamais réuni des cloches de formes aussi peu homologues, nous aurions quelque peine à vérifier la loi de Mersenne, selon laquelle le nombre de fréquences est en raison inverse de la racine cubique des poids ; il nous faudrait faire varier, en des proportions surprenantes, un certain coefficient C dans la formule : $n = \frac{C}{\sqrt[3]{P}}$. Or nous savons que, pour des cloches normales, le coefficient C varie assez considérablement selon le métal employé ou la composition de l'alliage, selon l'homogénéité de la matière, mais également selon le gabarit. C'est en modifiant le gabarit, en diminuant l'épaisseur du bord ou d'une autre partie de la paroi, que les fondeurs accordent leurs cloches[1]. Il suffit même d'un ornement, d'une inscription gravée ou imposée en relief pour changer la hauteur du son. Toute correction de la paroi, particulièrement en deux points de celle-ci, provoque ou une élévation ou un abaissement de la note. A première vue, il peut paraître surprenant que le même retrait de matière, selon qu'il est effectué sur le bord inférieur ou vers le milieu de la paroi, fasse monter ou baisser le son, et inversement un épaisissement de l'une ou de l'autre partie produise des variations de hauteur en sens contraire. Le même phénomène s'observe sur des instruments différents

1. Henri Bouasse, *Verges et plaques, cloches et carillons*, Paris, Delagrave, 1927, pp. 407-418.

de la cloche, et de matière quelconque : pierre, bronze, bois.

Les plaques en pierre polie (jade, etc.) dont se composent les carillons chinois *(pyĕn khing)* ou coréens *(phyen kyeng)* et dont la forme est à peu près celle d'une équerre, sont accordées de la manière suivante : l'on élève le son en réduisant la longueur d'une branche de l'équerre ; au contraire, l'on abaisse le son en amincissant la plaque ou une partie de celle-ci [1]. Le retrait de matière s'effectue au détriment soit de la longueur soit de l'épaisseur. L'accordage porte sur des différences subtiles de hauteur, les plaques pouvant se succéder à intervalles de moins d'un demi-ton [2].

Les métallophones qui appartiennent au gamelan javanais et que l'on considère généralement comme des instruments à sons fixes, sont cependant accordés par les exécutants eux-mêmes. Entre autres, le *saron*, qui consiste en six plaques de bronze posées sur un cadre de bois. Le musicien lime soit les extrémités d'une lame soit le dessous de celle-ci vers son milieu, afin de hausser ou de baisser la note [3]. Nous retrouvons donc employé le même procédé que pour les cloches et les pierres des lithophones chinois. A défaut de limage, l'on peut encore ployer une lame de *saron* selon son grand axe, faisant ainsi monter le ton.

Il n'est pas jusqu'au xylophone, type d'instrument que l'on a peu étudié jusqu'ici, qui ne révèle des modes d'accordage fondés sur de menues corrections de longueur ou d'épaisseur [4]. Au con-

---

1. BOUASSE, *op. cit.*, pp. 347-349. — Le texte du *Tcheou-li* dit : « Si le *King* est trop haut de ton, l'on use les côtés. S'il est trop bas de ton, l'on use les têtes » (*Le Tcheou-Li*, trad. Ed. Biot, Paris, Impr. nationale, 1851, t. II, p. 532). Mais un commentateur ancien se montre plus explicite : « Chaque pièce produit une note différente, ce qui s'obtient en variant l'épaisseur relative, des branches supérieure et inférieure, du milieu et des bords. Ainsi il y a des *King* dont on use le côté, comme dit le texte ; il y en a aussi dont on use le milieu. Tantôt, on use la tête ou le bas, tantôt on use le haut » (*ibid.*, p. 532, note 1). Les procédés d'accordage sont donc un peu plus variés que nous ne le disons plus haut.

2. C'est du moins ce qui ressort de la division d'une octave augmentée ou d'une neuvième majeure, ambitus à peu près d'un lithophone chinois, en quinze intervalles. Nous sommes loin en tout cas de la division de l'octave en douze demi-tons égaux, qui est admise sur la foi des théoriciens et que ne semble pas confirmer la mesure de certains instruments.

3. Jaap KUNST, *Music in Java*, 2e éd., La Haye, Martinus Nijhoff, 1949, t. I, p. 165.

4. Il est regrettable que le savant acousticien Bouasse n'ait pas eu à sa disposition des xylophones extra-européens, ou même européens, infiniment plus complexes que l'instrument de quatre sons, jouet d'enfant ou de laboratoire, auquel il consacre quelques lignes (*op. cit.*, pp. 269-271). Dans une monographie sur *les Xylophones du Congo Belge* (Tervueren, Annales

traire de ce que l'on croit, dans la pratique, tous les xylophones ne possèdent pas des lames ou d'égale largeur ou d'égale épaisseur, et qui diffèreraient seulement par leurs longueurs. Du grave à l'aigu ces longueurs ne décroissent pas toujours régulièrement. Les lames, même apparemment de forme identique, ne sont pas géométriquement semblables : outre des variations de largeur ou d'épaisseur sur toute la longueur de la lame, souvent la face inférieure présente une nette excavation, qui peut être approfondie selon les besoins [1]. De plus, en Afrique comme en Amérique, les xylophones comportent des résonateurs dont l'excitation par la percussion de la lame ne se limite pas à un effet d'amplification. Négligeant ce dernier point, nous signalerons des instruments où, sans interrompre une succession continue du grave à l'aigu, s'intercale de place en place une lame plus courte que ses deux voisines, toutes trois sensiblement d'égale épaisseur [2]. Sur des xylophones où la face inférieure des lames offre une concavité, cette dernière porte des traces de limage ou d'entaille. Les facteurs d'instruments primitifs, outre la connaissance empirique qu'ils ont du rapport entre les dimensions des lames et la hauteur sonore de celles-ci, savent, avec autant d'habileté que des joueurs de métallophones ou que des fondeurs de cloches, corriger des lames déjà taillées. Il est assez troublant de constater qu'à cet effet, sur toute l'aire d'extension de plusieurs instruments qui nous occupent ici, les retouches d'accord s'effectuent de même et que des hommes de races diverses, jouant d'instruments différents, haussent ou abaissent la note, en retranchant invariablement soit de l'extrémité soit de la partie médiane d'une lame, d'une plaque ou d'un vase. D'autres procédés se rencontrent, mais qui reviennent aux précédents, puisqu'ils consistent à épaissir un point de la paroi ou à en modifier la courbure, et, en somme, à varier toujours le gabarit de l'instrument. Le choix dépend de la matière employée, mais également d'habitudes prises et transmises. Le xylophoniste de nos orchestres n'agit pas différemment du joueur de *saron* javanais : lui aussi peut retoucher son instrument

---

du Musée du Congo Belge, série III, t. III, fasc. 2, 1936), Mme Olga Boone se réfère à une formule de Giordano Riccati (XVIIIe siècle) valable pour les verges mais qui paraît difficilement s'appliquer à tous les cas qui nous intéressent ici. Cet ouvrage contient de précieuses indications sur l'accord des xylophones congolais (cf. pp. 124-129).

1. Cf. notamment BOONE, *op. cit.*, pp. 124-125, ainsi que fig. 56, 59, 61, 67, 75, 86, 87, etc.

2. Entre autres, un xylophone amérindien, rapporté de Colombie par M. H. Lehmann (Musée de l'Homme : objet 49.88.35).

en limant soit le bord soit le dessous des lames [1]. Nous allons voir que le facteur du lithophone de Ndut Lieng Krak a procédé en certains cas comme le peut faire aujourd'hui un joueur de *saron* : ce dernier ployant une lame de bronze, le premier ayant donné un profil concave à une lame de pierre, pour un effet identique.

Revenons à l'instrument présumé néolithique. A qui même ignore les techniques de la pierre les lames apparaissent comme ayant été taillées et retaillées avec soin. Leur irrégularité de surface, de contour, de profil n'est pas de hasard. Et d'ailleurs le résultat sonore le prouve. Deux octaves d'une justesse suffisante, un unisson à peu près parfait, des intervalles différents des nôtres mais que leur parenté avec ceux des échelles indonésiennes rend plausibles. Une seule pierre (IX) semble sonner faux ; encore la situons-nous exactement, à la limite de deux degrés chromatiques. Même la lame V, portant trace d'une cassure ancienne, émet une note « juste », et nous hésitons à lui substituer, dans l'échelle probable, la lame intacte la plus proche (VIII). Nous verrons d'ailleurs ici l'unité de l'instrument mise en question, puisqu'à la présence de deux unissons certains s'ajouterait celle d'un troisième unisson, fait inexplicable dans un système aussi restreint, et que l'échelle n'est pas le même selon le maintien de V ou son remplacement par VIII. Les lames produisent des sons calculés avec une précision qui étonne, si l'on tient compte de la matière employée et de ses retouches difficiles. Elles ont été travaillées plus délicatement que ne l'exigent d'autres outils en pierre taillée. Le modelé de leurs faces évoque la dextérité d'un sculpteur, étalant de la glaise avec le pouce ou en retirant avec un ébauchoir.

Les lames I et III ont une extrémité formée par un méplat qui, au regard d'un profane, ferait penser à un sciage en oblique, dans la pleine épaisseur de la pierre. Au moins pour III, la plus longue et la plus lourde de toutes, ce méplat peut avoir élevé la note primitive, sans doute inférieure à I. Quant à celle-ci, la plus grave, probablement l'eût-elle été encore plus sans le sectionnement de sa base. II se place entre I et III ; elle pèse à peine moins que III,

---

1. Ce procédé, jamais signalé dans des ouvrages théoriques, m'a été confirmé par des musiciens d'orchestre. En particulier, M. Tourte a eu l'amabilité de m'écrire à ce sujet : « pour accorder un xylophone, il faut, quand la lame est basse, la limer à l'extrémité. Quand elle est haute, on lime le dessous, au centre, avec une lime demi-ronde. Si l'écart est minime, quelquefois un simple trait de scie suffit en dessous de la lame. Le même procédé est employé pour les lames d'acier (Glockenspiel, en français Carillon ou jeu de timbres). »

mais une échancrure vers la base a dû élever sa note également. Il semble donc que les facteurs de l'instrument aient disposé, à l'origine, de sons beaucoup plus graves. D'autant que IV, séparée des trois premières par une différence notable de poids, serait à peu près à sa hauteur naturelle : elle ne comporte ni méplat ni échancrure et a ses deux extrémités régulièrement arrondies ; les retouches sont de surface. Certes l'état actuel des pierres ne fait préjuger la forme brute d'aucune ; une remarque pourtant s'impose : alors que V s'apparente encore aux lames les plus lourdes, IV figure parmi le groupe le plus nombreux (IV, VI, VII, VIII, IX, X), d'aspect assez semblable et dont les poids s'avoisinent ; peut-être ces six lames approcheraient-elles le plus de leur registre primitif. Disposées selon un ordre ne correspondant pas toujours à leur poids, elles accusent le resserrement de l'échelle vers l'aigu.

Hauteurs croissantes :	IV	VIII	VI	IX	{ VII / X }	
Poids décroissants :	IV	X	VII	VI	IX	VIII

Nous reviendrons sur la raison de ces anomalies.

V soulève un problème à peu près insoluble : pesant autant que la plus grave I et à peine moins que II et III, elle se place pourtant au-dessus du milieu de l'échelle ; en outre elle est cassée. Il ne paraît cependant pas que la cassure ait suffi à l'élever d'une sixte environ, et même de plus, s'il est exact que l'on ait fait monter I également. Peut-être la cassure s'est-elle ajoutée à l'étranglement de l'extrémité, et leurs deux causes réunies ont-elles produit cette élévation anormale. Sinon V aurait sonné probablement à l'unisson d'une des trois premières lames. L'ignorance où nous sommes de la raison de la cassure se double de l'absence d'une loi acoustique. L'unique certitude que nous ayons est que les quatre lames les plus lourdes et les plus longues, originellement basses, ont été élevées considérablement grâce à divers artifices. Un seul de ceux-ci n'a pas joué en faveur de V. Ce procédé n'a pas encore été envisagé. Il consiste à incurver une face dans le sens de sa longueur. Or V présente un profil particulièrement droit, tandis que I, II et même III s'incurvent plus ou moins. La position relative des lames dans le registre aigu peut aussi s'expliquer de cette manière.

La meilleure démonstration se trouve donnée par les places respectives de VI et de VII. A peu près d'égale longueur, VI et VII pèsent 6,150 kgs et 6,870 kgs, différence de poids que confirme une légère différence de largeur ; or VII, la plus lourde, sonne un ton

au-dessus de VI. Vues de profil, VI est rectiligne et VII offre une importante concavité. Il ne peut y avoir de doute que, par le même procédé dont use le joueur de *saron* javanais, l'inflexion imprimée à la lame VII l'a élevée à une note supérieure à celle, si nous osons dire, de son poids réel. En examinant VII et IX nous aboutirions à la même conclusion.

La comparaison entre VIII, IX et X ne permet pas de déterminer quels facteurs l'ont emporté. VIII est à la fois plus légère et moins élevée que IX et X ; or, de tout le lithophone, X est la lame dont l'une des faces a été le plus aplanie ; tandis que VIII et IX présentent des concavités sensiblement pareilles. Donc VIII et IX devraient, en principe, être plus élevées que X, et VIII plus que IX. Mais VIII est moins large que IX ou X, et moins épaisse que X. Il se peut que l'incurvation ait d'autant moins d'effet que la lame est plus étroite ou plus mince, ou qu'elle s'applique à une surface proportionnellement moins grande. De fait, VIII et IX ont beau

Lames	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
Longueur (en cms)........	100,5	101,7	93,9	80,6	83,5	69	68,8	70,2	65,5	70,2
Largeur max. (en cms) min.	14,7 13,8	15,1 12,8	15,4 12,6	13,3 12,8	15,85 15,4	12,9 12,4	13,1 12,1	11,9 10,6	13,9 12,8	14,3 12,1
Epaisseur max. (en cms) min.	5,8 3,1	6,5 3,2	5,7 3,3	6 3,6	6,3 3,6	5,2 2,9	5,5 3,4	3,7 2,4	4,7 2,4	4,5 3,1
Poids (en kgs)..	10,440	11,210 (avec le fragment cassé) : 11,510	11,710	7,810	10,460	6,150	6,870	4,810	5,820	6,970
Périodes										
Mesures Kunst (16 déc. 1950).	170	188	233	289	324	338	380	292	344	383
Mesures Brailoiu-Schaeffner (4 mai 1951).	163,5	179	214,5	289	323	333	369	293	338	369

Les mesures de longueur, de largeur et d'épaisseur ont été effectuées par M. G. Condominas. Pour des mesures plus détaillées, se reporter à une étude, à paraître, de cet auteur : *Le Lithophone préhistorique de Ndut Lieng Krak* (Bull. de l'Ecole française d'Extrême-Orient, 1951, fasc. 2).

être incurvées également, le rapport entre la partie concave et l'étendue totale de la face n'est pas le même. Là encore jouent des différences de gabarit, dont nous savons, par l'étude des cloches, qu'elles sont essentielles. Pour le lithophone, ces différences ont influé beaucoup sur la hauteur sonore ; sans être négligeables, le poids et la longueur ne sont pas les seuls facteurs déterminants. Vu l'inégalité constante de largeur et d'épaisseur de chaque lame, aucune formule mathématique ne serait assez compliquée pour traduire tant d'irrégularités de forme. On raisonne toujours dans l'hypothèse de lignes théoriquement droites, de surfaces idéalement planes et lisses. Dans l'hypothèse également qu'aucune correction, par le facteur ou par le joueur lui-même, n'est susceptible de modifier la loi de l'instrument. Or il n'est rien ici qui ne résulte de retouches.

Il paraît difficile que les auteurs de ce lithophone aient acquis une telle expérience par le seul travail de la pierre. Cette approche insensible du ton exact par opérations successives, et de sens contraire, tour à tour abaissant et relevant la note, il ne semble pas que des gens ignorant d'autres types d'instrument en eussent été capables. Malgré ce que nous avons dit de l'admirable taille de ces pierres, c'est dans un désordre de formes, et par des moyens tout de même primitifs, que musicalement un résultat aussi raffiné a été atteint. Certes nous n'avons plus à nous étonner de l'extrême ingéniosité dont font preuve des musiciens primitifs. Mais ici le contraste est frappant entre, d'une part, le choix des matériaux et même l'empirisme de l'accordage et, d'autre part, le caractère savant de l'échelle. Que l'on ait voulu imprimer celle-ci sur une matière singulièrement rebelle apparaît comme un acte presque désespéré de gens dont les connaissances excèdent les moyens d'application. Sûreté des intervalles, procédés d'accordage, tout semble dériver d'une facture d'instruments autrement évolués. Nous pensons moins aux lithophones en pierre polie qu'aux cloches elles-mêmes, c'est-à-dire à des instruments d'une matière ductile, en quelque sorte, où l'étalonnage d'intervalles tellement précis se fait avec une sécurité qu'une taille, même habile, de la pierre n'offre pas. Une échelle pareille est à base de « cloches ». S'ils avaient connu le polissage de la pierre, pourquoi les facteurs de l'instrument seraient-ils revenus à une technique plus primitive de la taille et à un procédé d'accordage plus hasardeux ? Tandis que, n'ayant pas le métal, ou ne sachant pas le fondre, il est normal qu'ils aient recouru à l'unique matière — à part le bois — dont ils

disposaient. Nous avons marqué déjà la parenté entre le timbre de ces lames et celui de cloches, de gongs, de lames de métallophone : parenté que nous ne retrouvons pas à ce degré entre le lithophone de Ndut Lieng Krak et divers carillons de pierre polie. Devons-nous croire que la sonorité naturelle de ces pierres ait éveillé chez les gens qui les ont maniées un désir de transférer sur elles un art pratiqué d'abord avec le métal, et qui était plus ou moins connu d'eux ?

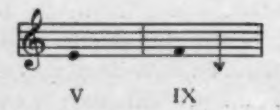
Reporter à l'âge du bronze la facture de l'instrument n'est pas lui dénier son ancienneté. Des cloches chinoises, parfaites, remontent au premier millénaire avant Jésus-Christ. Et elles sont trop parfaites pour n'avoir pas été précédées d'une longue évolution. Même si nous dations le lithophone des débuts de l'ère chrétienne, le niveau de sa facture n'en resterait pas moins supérieur à celui que pouvaient atteindre les instruments occidentaux de cette époque.

Si nous éliminons la lame brisée, les pierres sont au nombre de dix. L'ambitus entre la lame la plus grave et les deux lames aiguës s'élève à une octave et un ton, à l'intérieur de quoi se présentent plusieurs unissons : l'un, absolument parfait, entre VII et X ; un autre, moins juste, entre VI et IX ; enfin, un unisson probable entre la lame cassée V et une plus grave. Nous avons dit que la présence de deux unissons, et peut-être de trois, ne s'explique guère, étant donné le petit nombre de degrés. Il faut donc que les pièces de deux lithophones aient été mélangées : l'un, encore complet, au moins sur une étendue de cinq degrés et avec les octaves supérieures des deux sons les plus graves ; l'autre, dont trois degrés seulement (ou quatre, en comptant la pierre brisée) auraient été conservés.

L'instrument complet de sept lames, produit approximativement la succession suivante (en ne tenant pas compte des harmoniques) :



Les notes défectueuses ou douteuses que nous avons cru devoir laisser de côté sont les suivantes :



Mesurés en cents (centièmes d'un demi-ton tempéré), les intervalles entre ces notes sont :

Kunst	174	373	372	18	253	203	=	1393
	I	II	III	IV	VIII	VI	VII	
Brailoiu-Schaeffner	157	313	506	24	221	178	=	1399

Les divergences de mesure peuvent s'expliquer. Outre le facteur d'audition personnelle, aucune des lames ne fait entendre un son unique. Notamment I, II, III et VIII produisent au-dessus du son principal une quinte dont l'intensité est aussi grande, sinon plus, que celle du fondamental. De même Constantin Brailoiu a constaté que IV émet une quarte augmentée et VII un ton au-dessus. Enfin la plupart des lames, mais nettement I, III, VI et VII, donnent un harmonique à l'octave supérieure. Une étude plus rigoureuse exigerait la mesure de tous les sons, chaque lame étant considérée comme un instrument isolé, susceptible de produire à elle seule, telle une cloche, une suite harmonique. C'est d'ailleurs à l'existence de celle-ci que le lithophone doit sa beauté particulière de timbre.

De toutes façons l'échelle est pentatonique, de type indonésien et non pas chinois. Nous n'insisterons pas sur le fait que la preuve nous est apportée, une fois de plus, qu'un instrument comprenant sept degrés n'émet pas forcément une échelle heptatonique, au contraire de ce que prétendent certains, pour qui l'antériorité de l'heptatonisme sur le pentatonisme demeure indiscutable. Pas plus les lyres sumériennes à onze cordes que divers instruments à sept ou à seize éléments n'établissent cette antériorité [1]. Sept, onze, seize, peuvent toujours être composés de cinq, ou de plusieurs fois cinq, plus un ou plusieurs degrés à une octave différente : $7 = 5 + 2$; $11 = 5 + 5 + 1$; $16 = 5 + 5 + 5 + 1$. Nous ne manquons pas d'exemples d'instruments qui, aujourd'hui encore, sont disposés de la sorte.

Les intervalles sont de grandeur inégale ; comparés aux intervalles des échelles indonésiennes, celles du moins en vigueur actuellement, ils se rapprocheraient plutôt du *pelog*, ou d'un système de ce genre, que du *slendro*. Nous indiquerons très sommairement en quoi consistent ces deux échelles. Le *slendro* est pentatonique ; en outre, il constitue l'un des rares exemples de tempérament égal, ou

---

1. Sur ce point voir déjà Curt SACHS, *Die Musikinstrumente des alteren Aegyptens*, Berlin, Curtius, 1921, pp. 51-52.

plutôt, relativement égal : environ 6/5e de ton par intervalle. En fait, l'écart entre les intervalles successifs d'un même *slendro* peut varier d'une trentaine à une centaine de cents, soit d'un sixième à la moitié d'un ton. Moins l'écart est grand, plus l'on approche évidemment d'une moyenne de 6/5e de ton. Le *pelog*, au contraire, est une échelle heptatonique non tempérée, mais dont les degrés ne sont pas tous employés : soit les voix soit les instruments peuvent n'utiliser que cinq sons sur sept. Il en résulte pratiquement une division variable de l'octave, où de petits intervalles voisins du demi-ton se placent entre de grands intervalles supérieurs à un ton ou à un ton et demi. Le *pelog* se distingue du *slendro* moins par le nombre de ses degrés que par la présence d'un intervalle proche du demi-ton et par l'étendue variable de ses autres intervalles. Le *pelog* s'oppose moins au *slendro* qu'il ne contribue à entretenir le pentatonisme, en le diversifiant. Un fait est très caractéristique : les instruments que nous pouvons classer parmi les plus « primitifs » de l'Indonésie, les *angklung* aux tuyaux basculants, les *chalung* ou xylophones en forme de ponts suspendus, les cithares-tambours en bambou qui appartiennent aux gamelan *bumbung* ou *gumbeng* sont accordés selon des échelles pentatoniques de type « slendroïde »[1]. Il est assez surprenant que, dans le débat institué sur la chronologie et sur la génération des échelles indonésiennes, l'on n'ait pas tenu compte de ces données primitives, même si l'on y peut déceler une imprégnation partielle de la musique paysanne par la musique savante. La plus grande ancienneté du *pelog*, admise jusqu'ici par les musicologues, n'explique pas que celui-ci évite de façon constante, et le plus naturellement, d'utiliser les sept degrés théoriques.

Nous avons dit que, dans un même *slendro*, l'écart entre les différents intervalles ne dépasse pas le demi-ton ; dans un même *pelog*, il s'élève de trois à cinq quarts de ton. Le lithophone offre un écart de cet ordre-ci. A ce titre approcherait-il plus du *pelog*. Mais il en est loin encore : même les deux plus grands intervalles mesurés par le Dr Kunst — 372 et 373 cents (15/8e de ton) — ne se retrouvent dans aucun *pelog* heptatonique[2]. Ici le Dr J. Kunst a émis l'hypo-

---

1. Kunst, *op. cit.*, pp. 281-281, 290-291, 361-362, 364.
2. Nous disons bien : heptatonique, car 15/8e de ton est exactement la valeur que Curt Sachs, dans un tableau comparatif des échelles exposé au Musée de l'Homme, attribue aux grands intervalles du *pelog*, lorsque l'on réduit celui-ci à cinq degrés.

thèse que deux lames, représentant des degrés intercalaires, auraient été perdues, de même qu'une autre encore, qui aurait fait débuter l'échelle un degré plus bas. Les sons manquants seraient *bem*, *pelog* et *nem*, termes javanais désignant des degrés de la gamme. Par un malencontreux hasard, les notes parmi les plus importantes auraient ainsi disparu. C'est sans doute trop de malheurs à la fois. Tout au plus admettrions-nous que la lame cassée V représente la prime, *bem*, cherchée par le Dr Kunst : celui-ci a d'ailleurs, le premier, mis en doute la position de V au milieu de l'échelle et a préféré VIII à cette place ; nous l'avons suivi sur ce point. Mais la disparition des deux autres pierres nous semble bien improbable alors que l'on en a conservé de superflues. De grands intervalles de 15/8e de ton, outre qu'ils se rencontrent dans l'usage commun du *pelog*, existent sur des instruments archaïques de Java ou de Bali, tels qu'*angklung* et *chalung*. Et, sur ces instruments eux-mêmes, ils s'associent, dans un ordre différent, il est vrai, à des intervalles plus petits, comparables à ceux du lithophone [1].

Si nous devions supposer la disparition de quelque chose, nous songerions moins à la perte de deux ou trois pierres qu'à l'effacement d'un type d'échelle, antérieur au *pelog* et au *slendro*, sinon d'origine différente, et dont le lithophone nous a conservé le dessin. Cet instrument a été trouvé assez loin de Java, dans un milieu indonésien, mais qui en ignorait l'existence ; nous ne savons rien des populations antérieures qui purent le fabriquer. C'est uniquement la ressemblance entre son échelle et celles employées aujourd'hui à Java qui nous fait penser à un trait de culture indonésienne. Exemple isolé, d'âge inconnu, le lithophone de Ndut Lieng Krak ne saurait être comparé trop directement à des instruments de facture moderne et que, par surcroît, la musique artistique s'est appropriés. Tout ce que nous pouvons dire c'est que dans l'ancien Laos, à une époque indéterminée, une échelle très proche des indonésiennes, et aussi savantes qu'elles, a été de pratique assez courante pour que l'on soit parvenu à l'inscrire sur la pierre, avec une précision que n'atteint aucune notation musicale.

André Schaeffner.

---

1. Aux pages de l'ouvrage déjà cité de Kunst joindre, du même auteur, *De Toonkunst van Bali* (Weltevreden, 1925), t. II, pp. 500-501, ainsi que 496-497.

L'ENTRÉE DE LA COLLECTION MUSICALE DE SÉBASTIEN DE BROSSARD A LA BIBLIOTHÈQUE DU ROI

D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS

(suite et fin).

AR. 58 fol. 265.

[*Brossard à l'abbé Bignon.*]

MONSEIGNEUR,

Enfin me voicy arrivé au bout de ma carriere et je viens de mettre ez mains d'un des valets de pied de Mgr nôtre Cardinal les quattre derniers cayers et la fin par consequent du catalogue que V. G. attend depuis si long tems, et il m'a promis de les remettre demain ou mercredy au plus tard entre les mains de Mr l'abbé Jourdain. C'est la proprement ce que j'avois destiné, et uniquement ce que j'ay eu l'honneur de proposer d'abord a V. G. pour la bibliotheque de sa Majesté, ainsi elle peut tabler dez maintenant la dessus et commencer quand elle le jugera a propos de fondre la cloche. J'en parlé à Paris, par vostre permission a Son Emce Mgr nr̃e Cardinal, le lendemain de nostre conference, et il approuva fort mon dessein, et me promit qu'il se joindroit tres volontiers avec vous pour le faire reussir. Je luy en parlé encore il y a quinze jours lorsqu'il arriva icy et je luy lus hier moy même un memoire que j'avois dressé par ses ordres la dessus, qu'il écouta fort attentivement et je vous peux bien asseurer qu'il est aussi bien disposé de son côté pour contribuer a la reüssite de cette affaire que je suis persuadé que vous l'estes du vostre, et c'est beaucoup dire a mon sens.

A l'egard des ouvrages de ma composition, je ne m'attendois guères qu'ils auroient l'honneur d'entrer dans la bibliothèque de Sa Majesté, ne les jugeant pas dignes de figurer avec les *Virtuosi* ou les illustres compositeurs qui sont dans mon cabinet, ainsi on n'en trouverra que quelques morceaux par ci par la dans mon catalogue parce que, estant cousus, ou reliéz ou enfermez dans des cartons, avec d'autres ouvrages qui meritent bien d'estre conservez ; je n'aurois pu les en separer sans gâter les livres ou ils sont, mais puisque vous souhaittez absolument de les avoir, je crois

avoir trouvé un milieu entre leur peu de merite et l'honneur que vous voulez bien leur procurer, c'est de vous suplier tres humblement de les accepter en pur Don, apres quoy, et les avoir entendus et même fait examiner par gens connoisseurs et dézinteressez et sans leur dire quel en est l'auteur (car entre nous je ne connois pas de nation plus envieuse que celle des musiciens, surtout en France) apres cela dis je, si vous les jugez dignes d'entrer dans la Bibliotheque de Sa Maj. vôtre seulle approbation leur servira de passeport et les mettra a l'abry de la critique de tous les jaloux du peu de réputation que les ouvrages m'ont acquis.

J'en ay une quantite très considerable, car comme je sçais a peu pres egalement le latin, l'italien, et le françois, il n'y a point de genre de musique en ces trois langues dans lequel je n'aye travaillé, mais principallement pour le latin, puisque pendant plus de 35. ans mon estat et ma profession l'exigeaient, ce que j'ay composé dans les deux autres langues n'ayant été fait que par divertissement ou pour essayer si je pourrais y reussir. Comme j'ay joüé aussy asses passablement de plusieurs instruments vous pouvez bien vous imaginer que je n'ay pas négligé la musique instrumentalle et que j'ay plusieurs ouvrages en ce genre. Mais, je vous l'avoueray ingenüement, tous mes ouvrages ne sont pas d'une egale force, et mon amour propre ne m'aveuglera pas jusques a ce point que de vous donner generallement tout ce que j'ay fait mon dessein est donc d'en faire un triage ou je ne mettray que ce que je croiray meriter vostre approbation et celle des connoisseurs dezinteressez, trop heureux si vous voulez bien accepter ce petit present comme une marque de ma vive reconnaissance pour toutes les bontez que vous avés eu jusques icy pour moy, et pour celles que V. G. voudra bien me continuer, en se souvenant surtout que les jours de l'homme et d'un homme de 70 ans sont bien fragiles, et que dans une pareille conjoncture *bis dat qui cito dat* pardonnez moi la liberté que je prens de vous marquer ainsi mon empressement, le repos et la tranquillité du reste de mes jours dependent de la conclusion de cette affaire. Je suis avec un très profond respect Monseigneur, etc.

De Brossard.

Comme j'allois fermer ma lettre le S[r] d'Artigny est venu et je n'ay pu honnestement lui refuser de faire souvenir V. G. que c'est de sa part que je lui presenté un placet dans la derniere audiance qu'elle eut la bonté de m'acorder a la sortie de l'acte que soutint si glorieusement le Chevalier vostre neveu. Ce pauvre genti'lhomme est bien digne de compassion et a plus besoin que jamais d'une aussi puissante protection que celle de V. G.

[sans date, 11 juin 1725] (1).

---

(1) Cette lettre sans date (ce qui explique son classement erroné dans le vol. AR. 58) peut être fixée au lundi 11 juin 1725, Brossard faisant allusion au mémoire lu la veille au Cardinal de Bissy : or ce mémoire est daté du dimanche 10 juin. Cette lettre est manifestement écrite un lundi, jour de départ du carosse de Meaux précisément.

AR. 58 fol. 240.

[*Brossard à l'abbé Bignon.*]

rep. le 22 juin.

MONSEIGNEUR,

Celuy pour qui je pris la liberté de presenter a Vôtre Grandeur un placet a Paris, et dont je luy parlé encor dans ma lettre d'avant-hier, ayant eu advis qu'il y avait deux places vacantes dans le departement d'Alençon, qui luy conviendoient d'autant plus qu'en les exerçant il pourrait en même tems vacquer a ses affaires domestiques, le peu de bien qui luy reste estant sitüe dans ce departement : il a pris la resolution d'aller solliciter en personne un de ces deux employs. Mr Durand, fermier general et qui a le départment est dejà en sa faveur par Mr Le Riche son confrere, Mr du Vaucel a fait sa tournee dans le dit department en la place de Mr Durand son confrère et son amy et lorsque Mr Du Vaucel fera son raport a la Compagnie, ce qui se fera incessamment, l'affaire sera decidée ; mais si celle cy luy manque, le Sr d'Arbigny se croit en estat de remplir avec honneur quelque autre employ que ce soit qu'on voudra procurer, soit le tabac, les traittes ou gabelles, soit dans les vivres ou même dans la marine, mais pour en venir a bout, il a besoin d'une aussi forte protection que celle de Vostre Grandeur et il est bien persuadé qu'un mot de vostre bouche ou de vostre main fera plus d'effect que toutes les autres recommandations. C'est la grâce que je suplie tres humblement V. G. de luy acorder, pouvant asseurer d'ailleurs que c'est une veritable occasion d'exercer vostre charité et que j'en seray aussi reconnoissant que si c'estoit pour moy même. Je suis toujours avec un tres profond respect, Monseigneur, etc.

DE BROSSARD.

[sans date, 13 juin 1725].

AR. 58 fol. 242.

[*Brossard à l'abbé Bignon.*]

rep. le 26e juillet.

MONSEIGNEUR,

J'eus l'honneur de salüer hier son Eminence Mgr le cardinal de Bissy nôtre tres digne prelat, et il eut la bonté de me dire qu'il avoit pris la peine de conferer avec Vostre Grandeur touchant mon recüeil, que vous luy aviez beaucoup loué mon travail, et qu'enfin vous estiez dans la disposition de terminer cette affaire, lorsque sa Majesté seroit de retour a Versailles (1). Je me suis toujours bien douté, que le voyage de Chantilly

(1) En juin et juillet 1725, le roi et sa cour étaient en effet les hôtes du duc de Bourbon, 1er ministre depuis la mort du Régent, à Chantilly.

en retarderoit la conclusion, ainsi je n'ay eu garde de vous importuner de mes lettres, celle-cy même n'est que pour remercier V. G. des bonnes dispositions où elle est a cet egard, et de vous suplier tres humblement de vouloir bien les continüer et de presser un peu ce qui reste a copier de mon catalogue, sans quoy il ne me seroit pas possible d'en faire la table (1) qui cependant est tres necessaire pour rendre cet ouvrage parfait.

Son Eminence me dit aussi que vous aviez donne ordre à M. l'Abbé de Targny (2) d'examiner ce qu'il y avoit dêja dans la bibliotheque de Sa Maj. touchant la musique, et cet ordre est sans doute digne de vôtre attention et de vôtre prudence. Mais comme selon toutes les apparences, je suis plus au fait de cette matiere que M[r] l'abbé de Targny, je crois que mon secours ne luy seroit pas inutille, et si vous le jugez a propos, au premier ordre qu'il vous plaira de m'en donner, je partiray de Meaux a cette intention. Tout ce que je peux vous en dire par avance, est qu'en l'année 1695. dans laquelle feu M[r] Boivin me fit le plaisir de m'en faire voir le catalogue, la Bibliotheque Mazarine était beaucoup mieux fournie de musique que celle de sa Majesté (3). Je ne sçais si depuis 1695. on y a fait entrer quelques autres ouvrages que ceux que j'y vis alors, mais je suis persuadé qu'il n'y a peut estre que les ouvrages modernes imprimez ou gravez, avec privilege, et que les auteurs sont obligez par cette raison de mettre a la bibliotheque de Sa Maj. Or, comme vous l'avez pu remarquer, ce ne sont pas ces ouvrages modernes, qu'il est aisé d'avoir et de ramasser, qui font l'essentiel et la singularité de mon recüeil. Je ne vous en diray pas davantage, et je finis en vous supliant tres humblement d'être toujours bien persuadé, du parfait attachement et du profond respect avec lequel je suis et seray toujours quoy qu'il arrive Monseigneur, etc.

DE BROSSARD.

A Meaux ce vendredi
6[e] juillet 1725.

J'allais fermer ce pacquet, lorsque le pauvre M[r] d'Arbigny est venu me faire voir une lettre, ou on luy mande que non seullement les deux places dont il a parlé a M[r] Durand mais encor une troisieme, qui est la lieutenance d'Argentan, seront bien tost vacantes, puisque M[r] du Vaucel doit proposer a la compagnie de les remplir lorsqu'il sera de retour de sa tournée. Ce second advis n'est pas plus controuvé que le premier (reproche tres sensible a un homme d'honneur comme le S[r] d'Anbigny) puisque c'est

(1) On possède en effet une copie, sans table, du catalogue de Brossard. Rés. Vm[8]. 21.

(2) L'abbé de Targny était garde des Imprimés à la Bibliothèque du roi ; en 1726, à la mort de Boivin il devint garde des manuscrits.

(3) Jean Boivin (1663-1726), membre de l'Académie française et de l'Académie des inscriptions, professeur de grec au Collège royal et garde des manuscrits de la Bibliothèque du roi. Je n'ai pas eu le loisir d'établir de quoi se composait, au temps de Brossard, la collection musicale du Collège des Quatre nations. Voir à ce sujet le catalogue de Brossard, en particulier p. 111.

le Sr Priolo directeur d'Alençon qui les a donnez a la fille ainée dudit S^r d'Arbigny, par ou l'on peut voir que c'est bien a tort qu'on luy a reproché qu'il en parloit a fausses enseignes. Si donc, Monseigneur, vous trouvez une occasion, sans vous incommoder, d'en parler a Mr Durand, vous ferez une veritable œuvre de Charité, et vous obligerez sensiblement celuy qui est toujours entièrement devoué a vos commandements.

Pardon d'en agir si irregulièrement et si familiairement avec Vostre Grandeur.

AR. 58 fol. 244.

[*Brossard à l'abbé Bignon.*]

rep. le 24 9bre.

MONSEIGNEUR,

Celle cy n'est que pour informer Vostre Grandeur qu'apres quelques entretiens que j'ay eu l'honneur d'avoir avec Monseigneur nostre Cardinal ces jours passez, Son Eminence a bien voulu se charger de vous communiquer un memoire que j'ay fait par son ordre, touchant la maniere la plus commode et la plus convenable de terminer l'affaire que vous sçavez, et qui me semble etre maintenant dans sa parfaitte maturité. Le catalogue que vous m'avez demandé est achevé, comme vous sçavez, il y a prez de six mois ; la table alphabétique, qui en est comme la clef, est aussi entierement achevee il y a plus de quinze jours, et je travaille actuellement a la repasser et la collationner avec le catalogue ainsi il me paroît qu'il est tems de commencer a mettre, comme on dit, les fers au feu. Il est vray qu'on ne pourra gueres y travailler efficacement que lorsque la cour sera de retour a Versailles ; mais en attendant j'acheveray de collationner et de perfectionner cette table et j'espere d'estre en estat de vous l'envoyer dans huit ou dix jours au plus tard. J'auray l'honneur pour lors de vous en escrire plus amplement. J'adjouteray seullement icy que cette table contient non seullement tous les auteurs qui sont dans mon catalogue et dans mon cabinet, mais aussi tous ceux dont il est seullement fait mention. 2° Comme la diversité des matières, la difference des volumes, et autres circonstances m'ont obligé souvent de disperser en differents endroits du catalogue les ouvrages d'un même auteur ; on les trouvera tous rassemblez pour ainsi dire, en un corps sous le nom de leur auteur. 3° enfin on y trouvera aussi par ordre alphabétique les principales matières dont il est fait mention, ou sur lesquelles chaque auteur a travaillé & C^a de sorte qu'il seroit a souhaitter que toutes les tables des livres fussent aussi amples et aussi exactes, j'ose bien le dire, que celle cy.

Je finis en supliant tres humblement V. Grandeur de me continüer l'honneur de sa protection et d'estre toujours fortement persuadé, quoy

qu'il arrive, du parfait attachement et du profond respect avec lequel je suis et seray toute ma vie

Monseigneur, etc

De Brossard.

A Meaux ce jeudy. 15.
. novembre 1725.
ou le 1er jour de la 17e
année de mon canonicat
de Meaux (1).

Ms. fr. 22234 fol. 1.

[*L'abbé Bignon*] *à M. de Brossard chanoine de Meaux à Meaux.*

Le 24e 9bre 1725.

Je reponds avec d'autant plus de plaisir, Monsieur, a vôtre lettre du 15 de ce mois, que je puis vous parler maintenant du memoire dont il est question. M. le Cardinal de Bissy a bien voulu me le communiquer, et je l'ay trouvé fort bon en bien des points ; je suis charmé des bonnes dispositions ou M. le Cardinal continë d'etre a vôtre egard, il ne s'agit plus que d'attendre le retour du Roy a Versailles ; vous jugés tres bien qu'avant ce tems la il est inutile de songer a rien. Mais vous pouvés compter que des que la Cour sera revenuë, je ne negligeray rien de mon côté pour contribuer à votre satisfaction ; et je ne doute pas du succes, etant si bien secondé par M. de Bissy.

Vous me faites un vray plaisir de m'apprendre que votre catalogue alphabetique est enfin achevé, et que vous n'avés plus maintenant qu'a travailler a le collationner. Suivant ce que vous me mandés, je dois le recevoir au premier jour, et je n'attens bien d'y trouver toute la perfection où vous m'annoncés que vous l'avés mis.

Je suis toujours de tout mon cœur, M.

Ms. fr. 22234 fol. 2 v°.

[*l'abbé Bignon à*] *M. de Brossard.*

le 2 [décembre 1725].

Après avoir vous fait des complimens sur l'incommodité [*sic*] de votre rhume, j'auray l'honneur de vous dire que puisqu'elle diffère l'arrivée de vôtre table alphabetique je ne veux pas de mon côté differer à presenter

(1) A la p. 47 de son catalogue, Brossard dit en effet qu'il est chanoine et maître de musique de la cathédrale de Meaux depuis le 15 novembre 1709.

vôtre mémoire pour tâcher de finir vôtre affaire : mais j'aurois besoin pour cela que vous me fissiés le plaisir de me renvoyer un petit mémoire en deux feuillets in-4° que M. Jourdain m'a dit qu'il avoit trouvé dans vôtre catalogue lequel contenoît le nombre des ouvrages et des volumes que vous aviés, et en même tems le prix qu'ils vous avoient coûté, ce que le même M. Jourdain vous a renvoyé avec le reste sans en prendre de copie parce qu'il ne luy a paru qu'ebauché. Des que je l'auray reçu je vous assure que j'en feray usage avec plus de vivacité que si c'etoit mes propres intérêts. Ce sont les sentimens avec lesquels je suis M.

AR. 58 fol. 246.

[Brossard à l'abbé Bignon.]

Rep. le 6e x^bre^.

MONSEIGNEUR,

Je viens de recevoir celle du 2 d du courant et sur le champt je me donne l'honneur de repondre 1° que je ne sçais ce que c'est que ce petit memoire en deux feuillets in-4° dont vous a parlé Mr Jourdain puisque certainement il n'a jamais existé, et qu'ainsi il ne m'est pas possible de vous l'envoyer. 2° Mais je vois bien ce que c'est. J'ay beaucoup de livres dans mon cabinet qui, a la reserve de trois ou quattre, ne parlent nullement de la musique. J'en ay un catalogue assez exact, ou effectivement, pour quelque dessein que j'avais alors, j'avois marqué le prix de chaque livre, et je le communiqué au mois de may dernier a Mr Joudain, et sans doutte il aura confondu ce catalogue avec le petit cahier en question, mais il est bien aisé d'en faire voir la différence car 1° ce catalogue est un petit in folio de la même forme du catalogue de ma musique, qui contient 10 a 12 cahiers et non un in-4° en deux feuillets, 2° presques tous les livres qu'il contient ne parlent point ou tres peu de la musique ; or vostre Grandeur sçait qu'il n'est question dans nostre affaire que des livres qui traittent de la Théorie, de la prattique et de l'histoire de la musique tant vocale qu'instrumentalle & Ca et nullement des autres livres sur d'autres sciences, qui peuvent estre dans mon cabinet, ainsi quand bien même ce petit cahier existerait je vous avoüe que je ne vois pas de quelle utilité il pourroit estre pour terminer l'affaire dont il s'agit.

3° Mais peut estre vostre Grandeur croit que par ce moyen elle pourroit parvenir a sçavoir au juste le prix de mon cabinet de musique. A cela je reponds 1° que s'il falloit mettre a châque livre le prix qu'il m'a coûté, j'y serais moy même, quoy que le plus interessé, fort embarrassé. Il y a plus de 45 ans que j'ai commencé le recueil en divers lieux, divers tems et diverses occasions, le moyen de me ressouvenir de tout cela ? 2° il y a quantité d'ouvrages rares et même uniques, qui n'ont pour ainsi dire point d'autre prix que celuy que la fantaisie de l'achepteur ou du vendeur y peut mettre, *experto loquor* ainsi je ne presse pas davantage cette raison, 3° a quel prix evaluer les deux dictionnaires manuscr. in-folio dogmatique et historique dont il est parlé pag. 278 de mon catalogue. Et les deux recueils

aussi dogmatique et historique in-8° dont pag. 296 qui sont un travail de plus de 35 ans et tous escrits de ma main ? & C^a^.

Mais Monseigneur i ne s'agit pas maintenant de sçavoir ny ce que vaut mon cabinet ny de la depense que j'ay faitte pour l'amasser, (je pourrais cependant dire en gros et, comme on dit a veüe de pays, qu'il me revient bien a 9. a 10. mille livres). Mais encor un coup ce n'est pas la de quoy il s'agit. Je ne pretends pas vendre mon cabinet a Sa Majesté, Vôstre Grandeur sçait que ma premiere intention a toujours été de luy en faire un present pour le mettre a l'abry de la dispersion. Que si cela peut determiner Sa Majesté non à m'indemniser de ma dépense, mais a recompenser mes soins et mon travail par quelque pension sur un benefice, a la bonne heure, c'est tout ce que je demande. L'occasion en est plus belle que jamais, il y a quantité de bons benefices vacquants, et je suis seur que Monseigneur nostre Cardinal y contribuera de son côté autant qu'il pourra. Au reste je viens de finir la revision de ma table, ce qui n'a pas esté inutille. Si je peux trouver une occasion seure et favorable cette semaine, je vous l'enverray aussitôt avec le catalogue, sinon dimanche prochain 9 du courant. Je le mettray sans fautte a nôtre carosse, et vous les aurez le lendemain lundy sur les 6 heures du soir. Je me recommande toujours a l'honneur de votre protection et suis toujours avec un tres profond respect

Monseigneur, etc.

De Brossard.

Avant de cacheter ma lettre je fais reflexion que vous serez peut estre bien aise de voir le catalogue des autres livres de mon cabinet qui ne parlent pas de la musique. Pour vous marquer donc mon obeissance je vous enverray avec le catalogue et la table cy dessus le catalogue de mes autres livres.

A Meaux ce mardy
4 décembre 1725.

Ms. fr. 22234 fol. 3.

[*L'abbé Jourdain à*] *M. de Brossard chanoine de Meaux.*

Le 6 [décembre 1725].

En me remettant vôtre derniere lettre du 4e decembre, Monsieur, M. l'abbé Bignon m'ordonne d'y repondre puisqu'elle regarde un fait qui est entre nous.

J'auray donc l'honneur de vous dire que le petit memoire dont je luy ay parlé etoit si je m'en souviens bien in-4° en deux feuillets separés et detaches dans le catalogue de vos livres que vous avés eu la bonté de me communiquer lorsque vous eties à Paris, je me suis bien rappellé l'idée de ce memoire. Il me paroit qu'il n'etoit qu'en ebauche non pas par raport aux prix que vous y aviés mis, mais encor au nombre des ouvrages et des volumes que contenoit vôtre cabinet de *Musique* ; et quand j'ay repre-

senté a M. l'abbé qu'il etoit important d'avoir ce memoire pour le joindre a celuy dont on veut faire usage (1), non par raport au prix, ce qui n'est pas venu a l'esprit de M. l'abbé, mais par raport au nombre, a l'ordre et a la distribution. Je me souviens encor qu'il y avoit une espece de clef a ce memoire, que vous aviés marqué par des caracteres qui renvoyoient a quelque autre chose pour en avoir l'intelligence, et qu'il y etoit question de vos livres de musique. Enfin si cela ne se retrouve plus il faudra bien s'en passer, et faire d'apres vôtre catalogue ce que j'avois cru qu'on pourroit abreger de beaucoup par cette petite notice ; c'est a dire marquer au juste les differens genres de musique, les divers auteurs, et le nombre d'ouvrages dont vôtre cabinet est composé ; ce qui n'est pas tout a fait aisé.

Je suis avec respect M.

JOURDAIN.

Ms. fr. 22234, fol. 4 v°.

[*L'abbé Bignon à*] *M. le comte de Maurepas.*

le 18 [décembre 1725].

J'ay l'honneur, M. de vous envoyer un memoire touchant une acquisition considerable que la Bibliotheque du Roy peut faire a tres bon marché.

C'est le recueil le plus complet qui ait jamais été de livres de musique ; il a été assemblé par M. de Brossard, gentilhomme d'ancienne extraction et chanoine de la cathedrale de Meaux. Il offre ce cabinet au Roy, et pour toute recompense il ne demande qu'une pension sur un benefice pour luy et une petite pension sur le Tresor royal pour une niece, vieille fille devote, qui demeure avec luy. M. le Cardinal de Bissy, qui le connoit particulierement, peut vous dire qu'independamment de cette offre de son cabinet, c'est un si digne ecclesiastique qu'il seroit malaisé de trouver personne qui meritat mieux a son age de plus de soixante-dix ans d'avoir une augmentation de revenu que Son Exc. pourra mieux estimer que moy. A l'egard de la niece, je ne crois pas que la pension pût être moins de 1.000 l. et comme c'est tout ce qu'il en coutera au Roy, je desirerois fort qu'il fut possible de faire souvent de pareils marchés.

Vous savés mon respect, M.

---

(1) C'est sans doute celui qu'on lira à la page suivante.

Archives Cabinet des Mss. Ancien régime I (21-23) vol. 82, fol. 218.

Mémoire concernant le cabinet de musique du Sr de Brossard, Chanoine de l'Eglise Cathédrale de Meaux.

[novembre ou décembre 1725].

Le Cabinet dont le Sr de Brossard suplie Sa Majesté d'acepter le don pour sa bibliotheque est un des plus nombreux et des plus curieusement assortis qu'on ait vu jusqu'icy. Son gout pour la musique l'a porté, pendant plus de 50 années a n'epargner ni soins ni dépenses pour se faire le Recüeil le plus complet qu'il est possible, de tout ce qu'il y a de meilleur et de rare en ce genre, soit imprimé soit manuscrit.

La première partie de ce Recüeil contient les auteurs anciens et modernes imprimes ou manuscrits qui ont ecrit sur la musique en general, tant Grecs et Latins, qu'Italiens, François, Espagnols, Allemands, Anglais, &tc. et cette partie qui regarde la Theorie n'est pas la moins précieuse du cabinet. La seconde partie consiste en musiciens praticiens : c'est a dire que le Sr de Brossard a ramassé et recüeilli avec beaucoup de discernement non seulement ce que nous ont donné jusqu'a present les musiciens françois, mais encor ce qu'ont fait en differentes langues, Latine, Italienne, Allemande, Espagnole &, les musiciens celebres des autres nations. Cette partie contient un grand nombre de volumes ou de pieces, dont une bonne partie n'a jamais esté imprimée. C'est un assemblage de tous les differens genres de musique sacrée et profane, vocale et instrumentale ou tout est disposé avec tout l'ordre et toute l'intelligence qu'on peut desirer, ainsy qu'il paroit par le catalogue que le Sr de Brossard en a remis a la Bibliotheque de Sa Majesté. Un tel present paroit certainement très digne de la Bibliotheque du Roy, qui ne sauroit se perfectionner qu'en menageant les occasions d'acquerir les cabinets particuliers que forment peu a peu des savants, curieux de certains genres singuliers.

Ms. frc 22234 fol. 14.

[*L'abbé Bignon à*] *M. de Brossard Chanoine de Meaux à Meaux.*

[le 18 janvier 1726].

Je ne scay par quelle avanture M. il est arrivé que vôtre lettre du 6 de ce mois ne m'a été renduë qu'avant-hier : mais elle me vient très à propos, parce que mes jambes ne m'ayant pas encor permis d'aller ny à Versailles ny a Marly, M. de Maurepas se donna la peine de venir hier travailler avec moy sur toutes nos affaires littéraires. Je ne manquai pas de luy parler de la vôtre, il me dit qu'il en avoit rendu compte à M. le Duc (1) lequel agreoit tout à fait vôtre proposition, et que pour consommer la chose il n'attendoit que d'arranger avec M. le Cardinal de Bissy, la pension qu'il vous destine sur quelque bénéfice, en conséquence de quoy, il feroit

(1) Le duc de Bourbon.

expedier tout à la fois et le brevet de cette pension pour vous sur un bénéfice, et celuy d'une autre pension sur le Tresor Royal pour Mlle votre Nièce. Je vais prier M. de Targny de voir M. le Cardinal de Bissy, pour le presser de se souvenir de vous a son premier voyage de Marly, puisqu'il ne tient plus qu'a cela pour terminer, j'ay plus d'impatience que vous-même d'avoir la conclusion de cette negocitation [*sic*] qui dure depuis trop longtems et qui procurera à la Bibliothèque du Roy, une augmentation si avantageuse en vous rendant un honneur et une justice, qui vous sont si bien dus.

Vous savés avec quels sentimens &.

AR. 58 fol. 248.

Département

Demande — *Décision*

21 février 1726.

M. l'abbé Bignon écrit que le Sr Brossard chanoine de l'eglise de Meaux, prie le Roy d'accepter pour sa Bibliotèque, le cabinet de musique qu'il compose avec des recherches très curieuses depuis 50 ans,

Que c'est le plus complet recüeil de musique ancienne et moderne, imprimée ou manuscripte, et qu'il fera honneur à la Bibliotèque,

Que cet ecclésiastique homme de naissance et de mérite, aagé de 70 ans désireroit une pension sur un bénéfice que M^r le Cardinal de Bissy pouroit dire à S. A. S. de combien elle devroit estre,

Et une pension sur le tresor Royal pour une nièce qu'a le Sr Brossard qui ne pourroit etre moindre de 1.000 l. pour qu'elle ait de quoy subsister après sa mort,

[*d'une autre main :*]

On s'est informé de M. le Cardinal de Bissy ce que c'estoit que le Sr Brossard et ce qu'il conviendroit de luy donner pour ce Recueil, il a répondu [qu'il] etoit chanoine de son église après avoir été très longtems maître de musique des cathédrales de Strasbourg, Meaux et autres, que son recueil est très curieux, qu'il lui a couté beaucoup, que cependant il demande et sera content si le Roy veut bien luy donner une pension de 1.500 l. sur quelque bénéfice, et comme il est vieux, il a une nièce âgée de 45 ans, à laquelle il ne peut rien laisser, il demande pour la faire subsister une pension de 1.000 l. ou 1.200 l. qui lui soye payée tous les ans d'avance.

[*au verso*] Pension 21 Fev. 1726
pour apostille
le Sr Brossard.

M. le C de Maurepas.

[en marge, lacéré :]
Bon l'........
Bignon......
Millain

AR. 58 fol. 250.

[*Le comte de Maurepas à l'abbé Bignon.*]

a Marly le 24 fevr. 1726.
Reçuë le 14e mars.

J'ay, monsieur, rendu compte à Mgr le Duc du mémoire que vous m'avez envoyé au sujet du don que le Sr Brossard, chanoine de l'église de Meaux, a dessein de faire à la bibliotèque du Roy, du cabinet de musique ancienne et moderne qu'il a composé, S. Mté veut bien l'accepter, et donner à cet ecclesiastique une pension de 1.500 l. sur quelque bénéfice, j'ecris à cet effet à M. Millain (1), et une pension de 1.000 l. sur le trésor Royal à sa nièce, dont je vous prie de m'envoyer le nom, pour luy en faire expédier le brevet lorsque vous aurez pris avec luy un arrangement pour le transport à la Bibliotèque du Roy, du receuil en question, je vous embrasse, Monsieur, de tout mon cœur,

[Signé] MAUREPAS.

M. l'Abbé Bignon.

AR. 58 fol. 251.

[*Brossard à l'abbé Bignon.*]

Envoyé le 22 mars
le catalogue du Cabinet
de M. de Brossard.

MONSEIGNEUR,

Je sçavais dez hier au soir sammedy 16 mars l'agreable nouvelle a laquelle la vostre du 15 du courant que je n'ay receüe que ce matin, et la copie de celle de Mgr le Comte de Maurepas ont mis le dernier sçeau de certitude. Mgr nostre Cardinal eut la bonté de faire partir hier un exprez pour me l'apporter, ainsi vous pouvez compter que dez demain je vas travailler sans relasche a faire faire des caisses et a ranger tout ce qui est contenu dans mon catalogue, le mieux conditionné, et dans le meilleur ordre qu'il me sera possible. Je ne peux pas encor vous dire précisément quand tout cela partira d'icy. Mais je ne crois pas que cela tarde beaucoup. Je fairay aussi mon possible pour accompagner la voiture. Je dis mon possible, car comme j'ay este arresté dans ma maison par les jambes depuis près de quattre mois ; si le froid continüe il ne me seroit pas possible de m'exposer en campagne. De maniere ou d'autre, la voiture ne laissera

(1) On a pu remarquer déjà le nom de ce fonctionnaire attaché aux services du Cte de Maurepas en marge de la pièce administrative du 21 février 1726 ; nous verrons l'abbé Bignon lui donner le titre de secrétaire du Roy à la cour en tête de la lettre du 10 avril 1726.

pas de partir sans moy, mais je vous suplie tres humblement de ne pas faire ouvrir les caisses sans que j'y sois present, ce n'est pas que je doutte de la fidelite ny de l'habileté de vos Messieurs mais comme c'est une matiere que la musique qui selon toutes les apparences ne leur est pas trop familiaire ils travailleroient peut estre beaucoup et peut estre inutillement, vous en ferez cependant ce que vous jugerez a propos, en attendant que le tems me permette d'aller a Paris. Vous trouverrez cy joint un petit billet ou sont les noms de ma niepce et de moy, puisque Mgr de Maurepas les demande. Il ne faut pas que j'oublie de vous prier de me renvoyer mon catalogue par matieres (car pour la table alphabétique je n'en ay pas besoin) si cela se peut par la poste tant mieux je l'auray plûs tost, sinon il faudroit le faire mettre vendredy (1) prochain a ntre carosse Mr Jourdain sçait ou il est logé, vous jugez bien qu'il me sera tres necessaire pour bien ranger tous ces livres papiers.

Je ne sçaurais au reste trop remercier Vostre Grandeur de toutes les bontéz qu'elle a eu jusques icy mais comme la place me manque je remet a m'acquitter de ce devoir lorsque j'auray le bonheur de vous asseurer en personne du parfait attachement et du profond respect avec lequel je suis Monseigneur, etc.

De Brossard.

A Meaux ce dimanche
17. mars 1726.

A l'occasion du brevet pour la pension de ma niepce il m'est venu une reflexion qui allongera un peu cette lettre et que je vous demande d'abord d'excusé. Vous sçavez qu'il y a prez de dix huit mois que je travaille pour la bibliotheque de Sa Majesté. D'un autre cote je ne peux gueres esperer de rien toucher de la pension sur un benefice que dans un an et peut estre plus tard. N'y auroit-il pas moyen pour obvier a ces inconvéniens, de faire dabter le brevet de la pension pour ma niepce du premier janvier 1725, de maniere que nous en pussions toucher quelque chose cette année. Je sçais la difficulté qu'on a dans ce tems de faire lâcher des especes, mais enfin il me semble qu'on pourroit au moins tenter la chose. Je remets cependant le tout a vtre prudence (2).

AR. 58 fol. 253.

Mon nom est Sebastien de Brossard, Prestre et Chanoine de l'eglise Cathedralle de Meaux.

Voicy le nom de ma niepce.

Damoiselle Charlotte Angelique de Mezenge (3) fille de feu Mre Pierre de

---

(1) Le carosse de Meaux partait en effet de Paris les mercredis et samedis à 6 heures du matin.

(2) Ce vœu ne fut pas réalisé, l'oncle et la nièce durent avoir cependant une bonne surprise car la pension de Charlotte de Mezenge, datée de février 1726 est non de 1.000 mais de 1.200 l. (Arch. Nat. O 1 632 fol. 48 vo).

(3) C'était la sœur d'André de Mezenge, mort en 1708 dont Brossard parle dans son catalogue (p. 366). Il avait écrit le texte littéraire de plusieurs

Mezenge esquier Sr de Saint Gervais et de feüe Dlle Françoise de Brossard, de la paroisse de Briouze election de Falaise en Normandie, niepce par sa mere dud. Sr Sebastien de Brossard tous deux demeurants et domiciliés à Meaux.

N.-B. Que l'on n'a mis cy dessus toutes ces qualitez que parce que ma niepce a une cousine nommée coume elle *Charlotte Angélique* et que dans la suitte cela pourroit causer quelque equivoque.

Ms. frc. 22234, fol. 21 vo.

[*L'abbé Jourdain à*] *M. de Brossard.*

Le 26 [mars 1726] M. l'Abbé absent.

La lettre que vous m'avés fait l'honneur de m'ecrire le 24 Mars. me fut renduë hier au soir, et par conséquent je n'ay pas pu envoyer au-devant du carosse de Meaux comme vous me marquiés que je le devois faire : mais je me hâte de vous répondre que cela n'est point nécessaire, et que l'usage, auquel nous ne nous opposons pas, est que les Balots adressés à la Bibliotheque du Roy, aillent à la chambre des Libraires (1) comme ceux des particuliers. Tout l'inconvenient que j'y trouve dans le cas present est que je ne pourray recevoir le vôtre que vendredy prochain au plutôt : mais pour le reste — il ne court aucun risque il ne sera pas ouvert à la chambre, ou s'il l'est, ce ne sera qu'en ma présence.

M. l'Abbé Bignon est party pour sa campagne dès dimanche, et ne doit revenir que demain : je ne manqueray pas de luy communiquer vôtre lettre pour le surplus et j'auray l'honneur de répondre aux autres articles suivant ses ordres.

Je suis avec respect M.

AR. 58 fol. 254.

[*Brossard à l'abbé Bignon.*]

Monseigneur,

Comme je crois que vous aurez deja veu la première caisse que j'ay envoyee a Monsieur Jourdain, lorsque celle cy vous sera remise, je ne

---

œuvres vocales de son oncle. La parenté d'André et Charlotte de Mezenge est affirmée par un certain nombre de pièces conservées au cabinet des Manuscrits, (en particulier le ms. fr. 32309) qui m'ont été signalées par le commandant Maurice de Brossard que je tiens à remercier ici très vivement.

(1) Rue des Mathurins, où les livres arrivant de province ou de l'étranger devaient être déposés, pour y être examinés, le mardi ou le vendredi suivant leur arrivée, par les officiers de la communauté des libraires, avant d'être remis à leurs destinataires. Voir la préface de E. Coyecque à l'*Inventaire de la collection Anisson*, et la sentence de police du 21 juin 1701 relative à cette question dans le ms. fr. 22081, fol. 63.

repeteray point ce que je lui en ay écrit, ne douttant point qu'il ne vous l'aye communiqué. Celle cy n'est donc que pour vous donner advis que dimanche prochain je mettray a nôtre Carosse cinq autres caisses, dont il y en a quattre fort grandes, dans lesquelles on trouverra le reste des livres de musique de mon cabinet, et contenus dans mon catalogue, et que tout cela arrivera Dieu aydant a Paris le lendemain lundy 1[er] avril. J'aurais bien souhaitté les arranger dans ces caisses selon l'ordre de mon catalogue ; mais les différentes grandeurs des volumes ne m'ont pas permi de süivre cet arrangement, ainsi on les trouverra un peu en confusion, mais il ne me sera pas difficile de les remettre en ordre quand on le jugera a propos.

Je crois donc m'estre acquitté de mon côté de toutes mes promesses, et j'espère qu'aprez cela vous ne trouverrez pas mauvais que je vous supplie tres humblement d'avoir la bonté de faire en sorte que la cour acheve de son côte de consommer entièrement cette affaire, et de m'ayder a faire expedier les deux brevets que vous m'avez fait esperer, aussi bien que M. le Comte de Maurepas, dans l'obligeante lettre que vous m'escrivite le 15 du courant. Je dis de m'ayder, car il faut que je l'avoüe, la cour est un pays dont je connais si peu les routes et les detours que si quelqu'un n'a la bonté de m'y servir de guide, je courerais grand risque de m'y egarer. J'espere donc que vous voudrez bien avoir cette bonté et que vous voudrez bien me permettre d'adjouter icy un advis qu'on m'a donné et qui me paroit de conséquence, c'est qu'on croît qu'il est necessaire de faire inserer dans le brevet de la pension de mil livres pour une niepce, qu'elle luy a ete acordée, en consideration d'un don considérable que le S[r] de Brossard chanoine de Meaux et son oncle a fait a la bibliothèque de Sa Majesté.

A l'egard de la pension de 500 escus qui m'est destinée, on ne juge point a propos qu'il soit fait a[u]cune mention de ce don dans le brevet qui en sera expedié. Je n'en diray pas davantage car a dire le vray donner de pareils advis a une personne aussi éclairée que vous, c'est vouloir enseigner Minerve, je laisse donc le tout a la prudence de Vostre Grandeur et suis toujours tres parfaitement et avec un tres profond respect, Monseigneur, etc.

De Brossard.

A Meaux ce vendredi
29. mars 1726.

N. a. fr 6516, fol. 15. [*Journal de l'abbé Jourdain.*]

Le 5 dudit [avril 1726], arrivées à la Bibliothèque cinq grandes caisses contenant les livres de musique du cabinet de M. l'abbé Brossard, cydevant maître de musique, et actuellement Chanoine de l'église cathédrale de Meaux, lequel les a envoyées comme un présent qu'il fait au Roy. Cependant il en a eu une pension de 1.200 l. sur le Trésor royal pour une de ses nieces, et 1.500 l. de pension pour luy sur un bénéfice, le tout à la recommandation et sollicitation de M. le cardinal de Bissy, évêque de

Meaux, qui affectionne ledit Brossard. Il y a un catalogue en forme et très exact de tous ces livres, de la main de M. l'abbé Brossard, et qui fait partie du recueil.

AR. 58 fol. 256.

[*Brossard à l'abbé Bignon.*]

rep, le 14e avril 1726.

MONSEIGNEUR,

C'est par ordre de Mgr nôtre Cardinal que je prens la liberté de vous escrire celle cy, quoy qu'il n'y ay que trois jours que j'ay escrit a Mr Jourdain. J'ay receu ce matin une lettre de son Eminence dattée de Versailles le 10 avril dans laquelle il me marque que ce jour là memé il avoit parlé à Mr de Maurepas de l'expedition des brevets que vous sçavez, et qu'il luy avoit promis d'y travailler incessamment, son Emince adjoute *mais comme il a* (le comte de Maurepas) *beaucoup d'affaires, écrivez de tems en tems à Mr L'abbé Bignon pour le presser de finir.* Ce sont les propres paroles de son Emince, ainsi j'obéis comme vous voyez a ses ordres et je vous suplie tres humblement de vouloir bien cooperer un peu a faire finir une affaire qui traine depuis prés de deux ans. Je me flatte que vous aurez cette bonté, mais il faut vous l'avouer, je connais si peu la carte et le manege de la cour (ce qui me console est que la plus part des gens de cabinet n'en sçavent gueres plus que moy) que je ne sçais si l'on m'enverra immediatement ces brevets quand ils seront expediez, ou s'il faudra que j'aille les chercher en personne et en ce cas a qui il faudra m'adresser, s'il faudra donner quelque argent pour l'expedition et combien, on m'a dit aussi qu'il faudra faire omologuer la pension sur un benefice en cour de Rome et par consequent encor de l'argent mais je ne sçais pas combien ni rien de bien positif sur tout le reste, et vous me ferez un plaisir trés sensible de m'instruire sur tout cela affin que je puisse prendre des mesures avant que de partir pour Paris. Quelque envie que j'aye de mettre en liberté les livres qui sont prisonniers dans les six caisses que Mr Jourdain m'a mandé avoir recueües : nous voicy dans un tems pendant lequel il faudra songer a bien d'autre chose que de la musique, ainsi je ne crois pas pouvoir aller a Paris qu'aprez la quinzaine de Pasques, (1) ce ne sera du moins jamais assez tost pour moy dans l'impatience ou je suis de remercier Vostre Grandeur de toutes ses bontez et de l'asseurer en personne qu'on ne peut estre plus parfaitement que moy ni avec un plus profond respect

Monseigneur, etc.

DE BROSSARD.

A Meaux ce vendredy
12. avril 1726.

---

(1) Pâques tombait le 21 avril en 1726.

M. S. fr. 22234 fol. 24.

[*L'abbé Bignon à*] *M. l'Abbé de Brossard.*

le 14 [avril 1726].

Ce m'est toujours nouveau plaisir M. de recevoir de vos nouvelles : mais je serois affligé si je pensois que vous eussiés pu imaginer que j'avois besoin d'etre excité de nouveau pour suivre la fin de vôtre affaire. A peine vos caisses ont-elles été arrivées que sans attendre mon voyage à Versailles j'avisay M. de Maurepas, pour l'expédition des deux Brevets ; je luy indiquay même une abbaye qui venoit de vaquer, et sur laquelle vôtre pension pouvoit être placée à merveille. Le lundy d'après je luy demanday quel usage il avoit fait de ma lettre : il me dit qu'il avoit reçu tous les ordres de M. le Duc, que le Brevet de M[lle] votre Nièce seroit expédié incessamment ; mais que pour vôtre pension sur l'abbaye que j'avois indiquée, M. le Duc, avoit répondu qu'il ne pouvoit se resoudre a y mettre cette charge, parce que le revenu entier n'en étoit pas trop fort par raport a celuy a qui il l'a destinée. S. A. S. ajouta en meme tems que surement il vous donneroit satisfaction sur le premier Benefice vacquant ; et vous n'avés donc pas longtems a attendre. Soyés sur que j'y aurai plus d'attention que vous-même.

Je suis toujours dévoué Monsieur.

AR. 58 fol. 258.

[*Le Cardinal de Bissy à l'abbé Bignon.*]

Paris, 10 may 1726.

Apprenant monsieur que depuis que M[r] Brossart a remis au Roy ses papiers de musique Sa Majesté a mis des pensions sur diverses abbayes vacantes et entre autres sur la dernière nommée Fisme, la crainte que j'ay que ce pauvre home ne soit frustré de la promesse qui luy a été faite par le Roy ou qu'elle ne soit effectuée trop tard à son égard m'engage à vous prier Monsieur d'agir pour luy et de presser l'exécution de ce qu'on luy a promis, personne n'est plus en droit et en qualité que vous Monsieur de parler pour cela puisque c'est à vous à qui le bon Brossart a confié son travail et que vous avés réglé sa récompense avec le Ministre. Personne monsieur ne vous respecte plus parfaitement que

Le Cardinal DE BISSY.

M. l'Ab. Bignon.

Ms. fr. 22234, fol. 26.

[*L'abbé Bignon à*] *M. de Maurepas.*

le 14 [mai 1726].

En revenant hier au soir M. je trouvay une lettre de M. le Cardinal de Bissy par laquelle il me marquoit une grande vivacité pour l'expédition du brevet de 1.500 l. de pension sur un bénéfice en faveur de M. l'Abbé Brossard, il semble même me faire quelques reproches de ce qu'il y a eu une pension de cette somme sur l'abbaye de Fismes (il veut dire apparemment Femy, donnée à M. l'Evêque de Senlis). Vous n'aurés pas oublié que c'etoit précisément celle sur laquelle à ma très humble prière vous aviés eu la bonté de demander cette pension en faveur de M. Brossard. Il est bien certain, qu'attendu son grand age, son cabinet nous étant remis depuis longtems, on ne sçauroit luy accorder trop tôt la pension ; et je comprens que vous l'avés vivement pressé sur cet article jusqu'a ce qu'il soit consommé.

Vous me fîtes l'honneur de me dire hier que le brevet de pension sur le trésor Royal de sa nièce estoit expédié ; si M. Ménard ne l'a pas remis à quelqu'un de sa part, je vous prie de me le faire envoyer, parce que M. de Brossard doit arriver jeudy, et que je luy remettrois moy-même.

Vous savés Monseigneur M.

AR. 58 fol. 260.

[*Le comte de Maurepas à l'abbé Bignon.*]

à Versailles le 17 may 1726.

Il n'a pas dépendu de moy, Monsieur, que la pension que l'abbé Brossart a droit de demander, n'ayt été accordée sur l'abaye de Femy, j'en ay parlé plusieurs fois à S. A. S. et j'en ay envoyé les mémoires à M. Milain, qui de son costé l'avoit mis sur la liste, mais il m'a répondu que le Roy s'etoit trouvé engagé de donner une pension de 3.000 l. sur ce benefice, et comme ces occasions ne sont pas fréquentes, il seroit à propos que M. le Cardinal de Bissy pressast Mgr le Duc d'accorder la pre pension de cette nature qui se poura donner, puisque le Sr Brossart ne veut pas une pension ordinaire qui pourait cependant luy être plus utile, par raport à la portion des impositions que le Clergé fait suporter aux pensions acordées sur les bénéfices, je vous embrasse monsieur de tout mon cœur.

MAUREPAS.

M. l'Abbé Bignon.

Ms. fr. 22234, fol. 28.

[*L'abbé Bignon à*] *M. le Comte de Maurepas.*

le 25 [mai 1726].

J'ay eu l'honneur M. de vous ecrire le 14 de ce mois cy, pour vous demander le brevet de la pension en faveur de la nièce de M. l'Abbé Brossard que vous m'aviés dit qui etoit expédié. Le bon homme fort âgé et fort infirme est venu exprès icy, pour aranger luy même son cabinet dont il a augmenté la Bibliothèque du Roy. Il y est depuis 10 jours avec dépense considérable, et plus d'incommodité encor pour un homme de son âge. Il voudroit pourtant bien ne pas s'en retourner sans emporter ce brevet et je vous suplie donc de me l'envoyer le plus tôt qu'il sera possible.
Vous sçavés mon respect M.

Ms. fr. 22234, fol. 30.

[*L'abbé Bignon à*] *M. l'abbé Brossard.*

[27 juin 1726].

En revenant hier tout au soir de ma campagne M. je trouvay la lettre que vous m'aviés fait l'amitié de m'ecrire le 2 de ce mois et je commence par y repondre sur l'article qui vous regarde. Vôtre affaire me paroit en meilleure disposition que jamais, M. Jourdain m'a fait voir la lettre que vous luy aviés ecrite et a laquelle vous aviés joint copie de celle que vous aviés reçue de M. Millain dattée du 18. Depuis ce jour-la les choses ont changé de face. M. Millain continue a tenir la feuille des benefices sous M. de Fogier (?) et comme vous savez les liaisons de ce prelat avec M. de Bissy, nous n'aves qu'a presser Son Eminence de solliciter pour vous. Votre affaire peut etre a mon avis consommée en moins de rien si votre digne Evêque continue [*mots illisibles*] la bonne volonté qu'il temoigne a vôtre egard.

A l'egard du cabinet de feu M. de La Lande (1), je ne vois pas bien quel usage nous pouvons faire de l'avis que vous me donnés. Nous n'avons aucun fonds a la Bibliotheque pour faire des acquisitions. Vous l'aviés bien vu par vous même. Il n'y a pas d'apparence que d'icy a quelque tems le Roy

---

(1) Michel-Richard de La Lande était mort en effet le 18 juin, et nous savions déjà par Brossard (catal. p. 113) qu'il possédait des ouvrages rares. « Vous l'avez bien vu par vous-même », cette phrase de l'abbé Bignon signifie-t-elle que Brossard avait, en marge de sa collection musicale, désiré vendre des livres à la Bibliothèque du roi ? Ou est-ce à l'occasion de sa demande d'un emploi de bibliothécaire, qu'il avait « bien vu » l'impossibilité d'être rétribué sur les fonds de la Bibliothèque ?

s'aviseroit d'augmenter les depenses extraordinaires. D'un autre coté il ne seroit pas juste d'atirer ces curiosites sans les payer noblement aux heritiers.

Je suis toujours dévoué Monsieur.

Ms. fr. 22234, fol. 37 v°.

[*L'abbé Bignon à*] *M. l'abbé Brossard Chanoine de Meaux.*

[10 aout 1726].

L'avis qu'on vous a donné M. n'est pas tout a fait juste. Ce n'est point l'Evêque d'Apt qui est mort, c'est l'Evêque d'Agde qui effectivement laisse vacquants les deux benefices dont on vous a parlé. Vous avez tres bien fait d'en ecrire a M. le Cardinal, car il n'y a que luy qui puisse bien efficacement faire reussir vôtre affaire, je vais cependant en ecrire encor a M. Millain, et certainement il ne tiendra pas a moy que vous n'ayiés bientot ce qui vous a ete promis.

Je suis toujours tres profondement.

Ms. fr. 22234, fol. 37 v°.

[*L'abbé Bignon à*] *M. Millain Secrétaire du Roy a la cour.*

[10 aout 1726].

Vous n'avés pas oublié M. que le Roy a promis a M. l'abbé Brossard une pension de cinq cents ecus sur un des premiers benefices qui vacqueroient. Il m'ecrit que la vacance des benefices de feu M. d'Agde pourroit etre une occasion favorable et me presse de vous en rappeller le souvenir. Je n'ay garde de le refuser puisque ce m'est un pretexte de vous renouveller les assurances de tout l'attachement avec lequel je suis M.

AR. 58 fol. 261.

[*Brossard à l'abbé Bignon.*]

rep. le 27 janv. 1727.

Monseigneur,

Il y a plus de six mois que je ne me suis donné l'honneur de donner de mes nouvelles a Vôtre Grandeur, et, veu toutes les obligations que je luy ay, j'en ay je l'avoue une veritable confusion, surtout d'avoir tant tardé a luy souhaitter une bonne et heureuse année. Je pourrois dire pour m'excuser, qu'une maladie, qui a pensé rendre vacante la pension de ma

niepce et dont elle ne commence qu'a se rétablir, jointe a une autre dont j'ay [eté] attaqué depuis les festes de Noël moy même en ont esté cause, et cela n'est que trop vray : mais la principalle est qu'aprehendant de vous fatiguer inutillement par mes lettres, j'ay toujours attendu que j'eusse receu quelque decision favorable touchant la pension sur un benefice que vous sçavez. La vacance de l'Evesché d'Agde et de l'abbaye de Cormeille m'ont donné pendant toute l'automne derniere de grandes esperances, d'autant plus que Mgr nôtre Cardinal s'est donné pour cela tous les mouvements que je pouvais souhaitter, mais tout cela inutillement. Je ne m'en suis pas étonné et je m'en suis même aisement consollé, la revolution qui est arrivée dans le ministere (1) a du produire naturellement cet effect. Mais enfin M. Millain, avec lequel j'ay toujours entretenu exactement un commerce de lettres, me manda il y a quelques jours que l'abbaye de St Clement de Metz estoit vacante et que *certainement je pouvois compter qu'il me proposeroit a son Eminence Mgr* le cardinal de Fleury.

Voyla une esperance qui paroit assez bien fondée mais apres cela je sens bien qu'elle a encor besoin d'une aussi forte protection que celle de Vostre Grandeur et comme j'apprens qu'elle est maintenant et plus que jamais en liaison avec son Eminence de Fleury, j'espere qu'elle voudra bien me l'acorder et se souvenir de moy dans l'occasion, c'est la grace que je vous suplie tres humblement de m'acorder, comme aussi celle d'estre toujours bien persuadé du parfait attachement et du profond respect avec lequel je suis toujours.

Monseigneur, etc.

De Brossard.

A Meaux ce Sammedy
25. janvier 1727.

Ms. fr. 22234, fol. 68.

[*L'abbé Bignon à*] *M. l'abbé de Brossard.*

le 27 [janvier 1727].

Je n'ay garde M. de vous faire jamais un crime de vos retardemens ny de vous soupçonner de nous oublier : mes sentimens a votre egard me sont trop de bons garants des vôtres pour moy. Et je [suis] honteux que vous n'ayés pas encor le brevet de la pension qui vous a été promise ; mais heureusement pour vous il se trouve aujourd'huy des occasions bien plus favorables de consommer cette affaire. M. de Vendôme (2), cy-devant grand prieur de France est mort subitement vendredy matin. Il laisse grand nombre d'abbayes vacantes entre autres Cerisy, St Mansui de Toul et St Honorat de Lerins, qui toutes peuvent etre chargées de pensions

(1) Le duc de Bourbon, disgracié, avait été remplacé par le cardinal de Fleury en juin 1726.
(2) Philippe de Vendôme (1655-1727), chevalier de Malte, grand prieur de France ; c'était le frère du duc de Vendôme, général de Louis XIV.

considerables ; pour profiter de la conjoncture, pressés M. le Cardinal de Bissy de solliciter. Je solliciteray de mon costé M. Millain, ce ne sera pas ma faute si la chose ne reussit pas.

Je comprends les inquiétudes et les embarras ou la maladie de Mlle votre nièce a du vous jetter et je vous felicite sur son retablissement.

Croyés moy toujours tres profondement M.

AR. 58, fol. 263.

[*Brossard à l'abbé Bignon.*]

rep. le 21 mars 1727.

MONSEIGNEUR,

Apres les obligations que je vous ay je croirois manquer au principal de mes devoirs si je ne luy faisois pas sçavoir des premiers qu'enfin l'affaire de nos pensions tant pour ma niepce que pour moy est consommée, voicy ce que m'en escrivit sammedy dernier son Em^{ce} Mgr nostre Cardinal et ce que je receus hier a midy.

Le Roy vient de vous accorder, Monsieur, une pension de 1.500 l. sur l'abbaye de Serisy qui est en Normandie. Ne manquez pas de remercier par lettre M. le Cardinal Fleury. Je vous embrasse de tout mon cœur.

Signé : Le Card. DE BISSY.

ce 15 mars.

Voyla l'extrait de la lettre de M^{r} le Cardinal (de Fleury).

Le Roy donna hier au soir l'abbaye de Cerisy a M^{r} l'abbé d'Albert avec une pension de 1.500 l. pour l'abbé Brossart.

Voyla ce me semble qui est assez decisif, mais on me dit qu'il faut outre cela avoir un brevet du Roy, et sur ce brevet obtenir un bref du Pape qui crée cette pension & C^{a}, mais comme j'ay passé la plus grande partie de ma vie dans le cabinet, j'avoüe que je ne sçais point tout cela ou du moins tres imparfaittement. Je ne sçais point par exemple a qui m'adresser pour faire expedier ce brevet, ny le bref de la cour de Rome ny tout ce que cela coûtera. Pour le brevet du Roy je sçais dêja par le brevet de ma niepce qu'il ne coûtera rien, mais pour le reste je n'en sçais absolument rien. Ainsi Monseign^{r} vous voyez que j'ay encor bien besoin de vos instructions et de votre protection, pour achever un ouvrage que vous avez si bien commencé. Nous sommes actuellement dans le plain exercice du jubilé sans cela je me serais donné l'honneur de vous l'aller demander moy même et vous asseurer en personne que je suis toujours tres parfaittement et avec beaucoup de respect

Monseigneur, etc.

DE BROSSARD.

A Meaux ce lundy
17. mars 1727.

Ms. fr. 22234, fol. 77 v°.

[*L'abbé Bignon à*] *M. l'abbé de Brossard chanoine de Meaux.*

le 21 [mars 1727].

Enfin M. je puis donc vous faire mes compliments sur l'heureuse consommation de vôtre affaire. Vous n'avés nul mouvement a vous donner pour l'expedition du brevet de vôtre pension, il sera expedié en même tems que celuy pour l'abbaye. Ce sera chés le secretaire d'etat qui est en [ce] mois et c'est si je ne me trompe M. de St Florentin. A l'egard des formalités du côte de la Cour de Rome, il faut certainement que cette pension y soit créée suivant les règles des canons, et le gratis n'y est pas ordinaire : mais je vous conseilleray de prier M. le Cardinal de Bissy d'en charger quelqu'un, en luy representant que vous n'etes gueres en etat de faire ny voyage icy ni depense a Rome. C'est le plus sur moyen de vous en tirer avec le moins d'embarras et de frais qu'il sera possible. [*mots illisibles*] pas douter de [la] part que je prends a tout ce qui vous interesse et de la joye que j'ay de ce que l'offre que vous avés faite a la Bibliotheque du Roy [*la fin illisible*].

AR. 58, fol. 267.

[*Brossard à l'abbé Jourdain*].

rep. le 15 may.

Je profite Monsieur avec bien du plaisir du retour de nostre Eminence a Paris pour vous mander l'entiere conclusion de l'affaire que vous sçavez et qui dure depuis si longtemps. Le 19 de mars dernier Sa Majesté donna l'abbaye de Cerisy diocèse de Bayeux a Mr l'abbé d'Albert à charge de payer trois pensions dont la première de 1.500 l. est pour moy, la 2e de mille livres est pour un nommé Gallet prestre du diocèse de Lion, que je ne connois point, la 3e est de 800 l. pour l'abbé Hanrion qui est fort de mes amis et qui a fait expedier nos deux brevets assez promptement et aprit que Mr le Chevalier de Baumont banquier expeditionnaire en cour de Rome estoit le banquier de Mr l'abbé d'Albert auquel par consequent il falloit envoyer nos brevets qui, n'estant proprement que des *duplicata* ou copies en parchemin des provisions de l'abbaye cy dessus avec l'enonciation et la destination des trois pensions cy dessus, ont du partir pour Rome en même tems, c'est ce que Mr de Baumont me manda le 7. du courant avoir esté fait ce même jour 7. du courant, ainsi tout cela doit estre maintenant bien proche de Rome. Il m'en coûte a la verité 183 l. ; car il n'y a pas eu d'apparence d'obtenir le *gratis* mais apres tout *Quand on obtient ce qu'on aime qu'importe a quel prix* (1).

Je suis dans une veritable impatience d'aller vous embrasser et me

(1) Air du *Bellerophon* de Lully, acte IV, scène I.

rejouir avec vous de tous ces bons succez mais la saison est encore si rude icy (et je crois bien qu'elle ne l'est pas moins a Paris) qu'il n'y a pas moyen d'y songer si tost.

La pension de ma niepce est escheüe dez le mois de fevrier dernier, mais nous ne l'avons pas encore receüe. Mr le Commandeur de Bissy a eu la bonté de se charger de nous la faire payer et il en fit expedier l'ordonnance sur la fin du mois passé et la remit au *visa* mais quand il alla pour la retirer du visa Mr de Bologne estoit party pour la campagne ainsi il ne la retirera qu'au premier voyage qu'il fera a Versailles qui sera la semaine qui vient, apres quoy il me vient encor d'asseurer qu'il n'y aura plus qu'a l'aller recevoir au Tresor Royal sur la quittance de ma niepce signee de sa main. Dieu le veüille je le souhaitte du moins tres fort pour les raisons que vous pouvez bien deviner. Elle a été tres mal depuis le commencement de cette année et sa pension a bien pensé devenir vacante, mais graces au Seigneur elle commence a se restablir et il y a lieu d'esperer que la belle saison la remettra en bonne santé. Son Emce Mgr nostre Cardinal arriva icy malade il y a aujourdhui quinze jours. Il a eu 3. ou 4. accez de fièvre assez violens mais le quinquina ayant fait cesser la fièvre il se porte beaucoup mieux et il compte de partir lundy prochain pour Paris. Ma santé est toujours aussi bonne que vous l'avez veüe a la reserve d'un gros rhume causé par l'irregularité de la saison qui me fatigue fort.

Mes civilitez et mes tres humbles respects a nôtre Mgr l'abbé Bignon a qui j'ay bien de l'impatience de raconter tout ce qui s'est passe dans mon affaire. Mon rhume m'a obligé de reprendre cette lettre quattre ou cinq fois. Je suis toujours tres parfaitement Monsieur votre tres humble et tres obeissant serviteur.

De Brossard.

A Meaux ce sammedy
19 avril 1727.

Monsieur

Monsieur l'abbé Jourdain
Secrettaire de la Bibliotheque du Roy
rüe de Richelieu a la Bibliotheque
du Roy
a Paris.

Cachet de cire aux
armes de Brossard.

NOTES ET DOCUMENTS

RECTIFICATION

Dans mon compte rendu du *Bach* de M. Norbert Dufourcq, j'ai dit que M. A. Schweitzer avait écrit son *Bach, le musicien poète*, après avoir consulté Pirro. J'apprends que M. Schweitzer oppose à cette assertion une dénégation formelle. Comme il est mieux placé que quiconque pour savoir comment il a conduit son travail, je ne puis qu'accuser ma mémoire de m'avoir trahi à cette occasion. Toutefois comme la date de parution du *Musicien poète* (1905) est antérieure à celle de l'*Esthétique de J.-S. Bach* de Pirro (1907) on est porté à penser que ce dernier ouvrage pourrait s'inspirer du premier, ce qui n'est pas : il suffit de se reporter à l'article de Pirro sur *Les Formes de l'expression dans la musique de Schütz* paru dans la *Tribune de Saint-Gervais* en 1900, pour y lire ceci : « Bien des traits relient le maître de Leipzig à son ancêtre de Dresde. Ces formules de Schütz qui jaillissent du texte, qui en germent naïvement, Bach les émancipera de l'entière sujétion verbale, mais ce sera pour créer, en face de la parole, une langue signifiante aussi, encore qu'indépendante ; il ne s'imposera plus de traduire, mais il commentera, et les termes du commentaire seront tirés bien souvent du lexique de Schütz. »

E. Borrel.

L'ORGUE DE SAINT-GERVAIS AU XVIe SIÈCLE

La liste des travaux consacrés à l'orgue de St-Gervais est déjà longue. On rappellera seulement les noms de L. Malherbe, l'abbé Brochard, P. Brunold et P. Hardouin.

Le document qui suit et dont le début est malheureusement mutilé vient s'ajouter aux marchés déjà connus :

« ... organiste... ce jour... en l'esglise Monsr St-Gervais... sommyer et clavier de... parfaict avec tuyaux de trois... et pour asseoir sur led. sommyer auquel led. Dargillieres sera tenu et a promis adjouster ung jeu de régalle de plomb pour le IIIIe jeu duquel led. Hébart luy a aussy baillé

plusieurs fueilletz d'arain avec les anches, boites et languettes de plomb ou estain qui avoyent esté faictes pour servir aud. instrument, lequel instrument led. Dargillieres sera tenu faire et parfaire du tout en tout, bien et deuement au dict de gens a ce congnoissans et de livrer toutes et chacunes les estoffes a ce nécessaires, le rendre bien accordé chacun jeu a par soy et le tout ensemble et y employer lesd. tuyaux, clavier et sommyer s'ilz sont a ce faire bons et suffisans, sinon en y mettre d'aultres de meilleure valleur et aussy de faire enrichir le futz tant de taille anticque comme de peincture que on a coustume faire a bons et riches instrumens et le garnir de serrures, soufflетz, contrepoix et autres choses nécessaires et convenables, mesmement d'une bonne casse ou coffre de bois d'assemblage aussy fermant a clef et garnye de ances de fer pour enfermer lesd. instrument, soufflet, contrepoix et leurs appartenances, suyvant le propos ou devis qu'ilz ont ce jourd'huy eu ensemble, et le tout livrer aud. Hébart dedans la my aoust prochainement venant, moyennant le pris et somme de vingt livres tournoys, que led. Hébart en a promis, sera tenu payer... » (Archives nationales, Minutier central, III, 37).

On peut lire à la fin la date : 4 mars 1550 (n. s.), ce qui permet de tenter l'identification du facteur appartenant à la nombreuse famille des Dargillières (1). Il ne peut s'agir, semble-t-il, que d'Antoine Dargillières, qui exerce à Paris depuis 1540 (2), devient organiste du roi en 1554 (3) avant d'être nommé « ouvrier et faiseur d'orgues du roy » en 1558. De son œuvre parisienne on ne connaissait jusqu'à présent que la réparation des orgues de Sainte-Geneviève-des-Ardents (1558) (4) et de Sainte-Marie-l'Egyptienne (27 août 1565) (5).

François Lesure.

LEÇONS DE MUSIQUE EN 1617

Je crois intéressant de reproduire ce « marché », que je détiens, et qui éclaire les rapports entre un professeur de musique, son élève, et une tierce personne, le marchand poissonnier, mécène vraisemblablement du jeune musicien qu'il s'agit de former.

Ce Baltasard Raquet, cité par F. Raugel dans *Les Grandes Orgues des Eglises de Paris* (article St-Germain l'Auxerrois), est sans doute apparenté à son illustre homonyme.

— La transcription du document a été faite par Norbert Dufourcq.

M. P.

---

(1) N. Dufourcq, *Doc. inéd. relatifs à l'orgue franç.*, t. I, 1934, p. 135.
(2) Bibl. nat., nouv. acq. fr. 12.101.
(3) *Ibid.*, 12.131.
(4) J. Pichon et G. Vicaire, *Doc. pour servir à l'histoire des libraires de Paris*, 1895, p. 79.
(5) Arch. nat., Min. centr., CXXII, 1140.

Marché Dernier aoust 1617

Honorable homme Baltasard Raquet organiste de l'esglise St-Germain de l'Auxerroys demeurant rue et en la paroisse, a promis s'est obligé et promect a honorable homme René Le Bret marchand poissonnier à Paris à ce présent, de monstrer et apprendre à Augustin Vauldran présent et de son consentement a faire sonner des orgues, du luth, chanter la musique sur la partission de la musique, et le tout le faisant sonner en mesure, au jugement et advis de gens à ce cognoissans, moyennant la somme de cent livres tournois, sur quoy le dict Raquet confesse avoir eu et receu dudict Le Bret la somme de cinquante livres tournois, et a luy baille et paye présentement et en la présence des notaires soubsignés en quarts d'escu et monnoye, le tout bon deument quictant, et le surplus montant pareille somme, ledict Le Bret s'oblige et promect de le bailler et payer au dict Raquet ou au porteur, d'huy en dix huict moys prochain venant, et pour aprendre lequel art de musique, le dict Vaudran irra tous les jours deux foys, en la maison du dict Raquet. Promectant etc., conviendront etc.

Faict et passé en estude des notaires soubsignés après midy, XVI cent dix sept le dernier jour d'Aoust.

Signé : Racquet
Lebret
A. Vauldran
Fontaine, Cartier.

NOUVELLES MUSICOLOGIQUES

L'INSTITUT DE MUSICOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS.

Par décret du 8 février 1951, paru au *Journal Officiel* du 16 février, il a été créé un *Institut de Musicologie de l'Université de Paris*, institut d'enseignement et de recherche, rattaché à la Faculté des Lettres, en liaison avec la Faculté des Sciences.

L'Institut a pour objet de développer, sous toutes ses formes, la Musicologie, c'est-à-dire l'étude scientifique de la Musique, que cette étude se rapporte aux Sciences de la Nature ou aux Sciences de l'Homme.

A cet effet, il se propose : 1° de rassembler et de coordonner, en respectant leur autonomie, les enseignements et les recherches qui, dans les diverses Facultés de l'Université de Paris ou dans les autres établissements parisiens d'Enseignement Supérieur, intéressent la musicologie ; 2° de perfectionner l'organisation des enseignements et des recherches de cette discipline dans l'Université de Paris.

L'Institut de Musicologie a son siège dans l'immeuble de l'Institut d'Art de l'Université de Paris, 3, rue Michelet, Paris VIe.

Le Directeur est, d'après les statuts, le professeur d'Histoire de la Musique de la Faculté des Lettres, donc, actuellement, M. Paul-Marie Masson.

Signalons le concert historique donné le 26 mai en la cathédrale de Reims, dans le cadre des manifestations groupées sous le titre des « Grandes Heures de Reims ». Félix Raugel avait composé son programme d'œuvres intéressant l'histoire musicale de la Basilique des Sacres : organum de Pérotin ; Acclamations carolingiennes ; Fanfares de Josquin des Prés, *Te Deum* de Lully, *Benedictus* de Lalande, *Pièces d'orgue* de Grigny et Pierre Du Mage, *Magnificat* de Henry Hardouin, maître de chapelle de la cathédrale de Reims au XVIIIe siècle, toutes œuvres restituées par Félix Raugel.

Plus de 5.000 auditeurs assistèrent à cette belle manifestation artistique.

Notre collègue M. Jo Smits von Waesbergue vient de remporter le prix de 500.000 lire décerné par le Gouvernement italien au lauréat d'un concours pour une monographie sur Guy d'Arezzo (qui devait être rédigée en italien ou en latin). L'ouvrage de M. Jo Smits van Waesbergue, intitulé *De musico et musico-paedagogico Guidone Aretino*, sera publié par les soins du Gouvernement italien.

Notre collègue Mlle Renée Viollier a été reçue le 28 avril par la Société Belge de musicologie, où elle a parlé de Mouret. Son ouvrage sur *Mouret*,

récemment publié chez Jean Floury, vient de se voir décerner par l'Académie des Beaux-Arts le prix Houllevigue.

L'Association *Fiori Musicali* fondée par notre collègue le D[r] Bridgman, a donné le 4 mai à la Schola Cantorum son 4[e] concert consacré aux « musiques de circonstance » avec un motet de Dufay, une *Elégie* de Purcell, la cantate 29 de J. S. Bach et *Trauermusik* de Hindemith.

Depuis notre bulletin de 1948 Marcelle de Lacour a fait entendre au clavecin, au cours d'une centaine de concerts publics ou à la radio, notamment en un récital à la soirée diplomatique de l'Ambassade de Pologne, des œuvres de la tablature de J. de Lublin.

A l'occasion du bicentenaire de J.-S. Bach elle a exécuté un programme entièrement consacré au grand Cantor, de qui elle a interprété les concertos en *ré* et en *fa* aux Concerts Colonne, à Radio-Genève, etc. Elle a donné à Versailles un concert d'œuvres de l'école française du XVIII[e] siècle, à l'Abbaye de Royaumont, des pièces des virginalistes anglais, au Festival International de Besançon 1950, du Bach, du Couperin et des pages de Chambonnières, Le Bègue, d'Anglebert, Gauthier, Richard, Dandrieu, Rosenmüller, Soler, Pescetti, Frescobaldi, Sweelinck, Podbielski, Froberger, Byrd, Bull, Gibbons, Farnaby, Seixas, Croft, Daquin, Clérambault, Balbastre, Purcell, d'Agincourt, Tapray, Rameau, Royer, Mattheson, Haendel, Scarlatti, Gelinek, Hüllmandel, Méhul.

Du 22 au 25 juillet prochain, se tiendra à Paris, à l'UNESCO, le III[e] Congrès International des Bibliothèques musicales. C'est sur l'initiative des bibliothécaires musicaux et des musicologues italiens qu'un premier congrès fut convoqué à Florence, en octobre 1949. Ce premier contact entre les bibliothécaires musicaux de douze pays ayant été jugé intéressant, un II[e] Congrès fut réuni, en juillet de l'année dernière, à Lüneburg (Allemagne) et détermina le projet d'une Association Internationale des Bibliothèques Musicales à constituer au cours d'un troisième congrès.

Plus de trente nations sont invitées à envoyer leurs représentants à ce III[e] Congrès International, organisé avec le soutien de la Direction Générale des Relations culturelles, sous les auspices, et avec l'aide du Conseil International de la musique et en liaison avec les Divisions des Arts et Lettres et des Bibliothèques de l'UNESCO.

L'ordre du jour comprendra la discussion et le vote des Statuts, l'élection du Bureau, etc. Les problèmes suivants feront également l'objet de rapports officiels et de discussions : Edition d'un nouveau *Répertoire International des Sources* ; Entente internationale pour le dépouillement des périodiques musicaux ; Echanges et prêts internationaux de musique ; Code international de catalogage de la musique ; Dépôt international de microfilms de sécurité ; Inventaire des fonds musicaux encore non inventoriés ; Bibliothèques musicales de la Radio ; Discothèques musicales.

La Société Française de Musicologie organisera en l'honneur des congressistes, dans la salle des Commissions de la Direction des Arts et Lettres, une séance au cours de laquelle plusieurs délégués étrangers prendront la parole.

BIBLIOGRAPHIE

J.-G. Prod'homme. — **L'immortelle bien-aimée de Beethoven,** Paris, Glomeau, s. d., 1 vol. in-12 de 88 p., avec 4 pl. hors texte.

Passant au crible d'une critique serrée les innombrables articles ou travaux qu'a suscités cette énigme (la bibliographie n'en comprend pas moins de quatre pages) notre collègue J.-G. Prod'homme — qui donne le fac-simile de la troisième page de la fameuse lettre où se trouvent les mots fatidiques *unsterbliche Geliebte,* — arrive à cette double conclusion ; 1° que la lettre a été écrite en 1812, et 2° qu'il ne faut pas attribuer à la passion qu'elle exprime une très grande influence sur la composition des œuvres musicales. Le dernier paragraphe de l'ouvrage constate le décevant résultat de toutes ces investigations : « L'histoire et l'érudition, silencieuses et rebelles, ne livrent point la clé du mystère et gardent secret le nom de l'immortelle bien-aimée qui, pour nous, demeure inconnu. »

E. B.

J.-G. Prod'homme. — **François-Joseph Gossec,** Paris, la Colombe, 1949. 1 vol. in-12, 113 p. avec exemples musicaux.

L'ouvrage est dédié, à juste titre, à la mémoire d'A. Gastoué ; en effet, grâce à ses patients et obscurs travaux de classement et de catalogue dans nos bibliothèques et particulièrement à l'Opéra et au Conservatoire, — il a été possible de renouveler un sujet que notre collègue L. Dufrane semblait avoir définitivement épuisé en 1927. On a pu notamment retrouver la trace des nombreuses collaborations de Gossec pendant qu'il refaisait la plupart des ballets de l'Opéra ; ainsi il a probablement aidé Mozart pour *Les Petits Riens* ; il a terminé *Alceste* avec Gluck ainsi que le ballet d'*Iphigénie en Tauride*. Sur un autre plan, les *Solfèges* de Baptiste sont un compendium de leçons de Gossec, etc. C'est encore à Gastoué qu'on doit la remise au jour de l'opéra druidique *Sabinus,* de symphonies et d'autres œuvres. On n'est pas peu étonné, en ouvrant la partition du *Camp de Grandpré* (ou : *Le Triomphe de la République*) de trouver comme motif initial le fameux thème du roi de Prusse que Bach a traité dans son *Offrande musicale*. Enfin, constatation curieuse, Gossec, qui est mort à Passy, est né aussi en France, Vergnies, dont il est originaire, faisant partie du territoire national en 1734. M. J.-G. Prod'homme, avec son érudition coutumière, trace une vivante image de la carrière de cet excellent homme, d'une activité prodigieuse,

travailleur infatigable, auteur de plus de cent œuvres de musique pure (symphonies, quatuors, etc.), d'une vingtaine d'ouvrages dramatiques, d'autant d'œuvres de musique religieuse (dont sa fameuse *Messe des Morts*) d'une cinquantaine de cantates ou pièces révolutionnaires, d'œuvres théoriques et pédagogiques, sans qu'il négligeât pour autant ses devoirs administratifs, directoriaux ou professoraux. Puisse ce nouveau travail secouer la poussière de l'oubli qui recouvre le nom d'un musicien ayant joué en son temps un rôle de premier plan dans le développement de l'art.

E. B.

Willy BRANDL. — **Der Weg der Oper** (CES Bücherei, Stuttgart).

Ce petit ouvrage, paru dans une collection de vulgarisation, est très riche de substance et d'idées. Musicographe averti, l'auteur commence par délimiter le problème de l'opéra, qui est celui du rapport de la musique avec le poème et avec les autres éléments dont l'ensemble doit constituer un spectacle dramatique. L'étude est consacrée aux diverses solutions qu'ont cherchées, depuis la Renaissance, surtout l'Italie, la France et l'Allemagne au cours du XVIIe siècle, du XVIIIe, de l'époque romantique et de l'époque moderne. L'essentiel seul est dit, mais il est dit de façon à la fois nette et vivante. Il serait absurde de reprocher à l'auteur, qui a écrit pour des lecteurs de langue allemande, d'avoir, dans son exposé de l'évolution moderne du théâtre musical, insisté surtout sur les musiciens allemands, particulièrement sur Hans Pfitzner et sur Richard Strauss. Une bonne caractéristique de l'art de Debussy indique brièvement l'originalité de la tentative de *Pelléas*. Mais le lecteur français regrette de ne rencontrer ni le nom de Paul Dukas, ni celui de Gabriel Fauré, dont l'*Ariane* et la *Pénélope* sont des tentatives originales pour résoudre, après Wagner et Debussy et autrement qu'eux, le problème du théâtre musical. Il n'est pas davantage question de la tentative de résurrection et de modernisation de l'opéra-ballet de jadis, dont la *Padmâvatî* de Roussel est un grand exemple et une belle réussite consacrée par un succès prolongé à l'Opéra. Mais les dimensions du livre, sans doute étroitement limitées, sont une excuse valable et suffisante. Les dernières pages sont consacrées à une bibliographie sommaire, à un répertoire des musiciens étudiés et de leurs œuvres, avec renvois aux pages correspondantes, et à un index des rubriques qui permet de retrouver facilement une indication cherchée. Tel qu'il se présente — et sa présentation matérielle a une véritable élégance — le petit ouvrage de M. Brandl constitue un bon précis, solide et clair, et un utile résumé de l'évolution de l'opéra depuis le XVIe siècle jusqu'à l'époque la plus récente.

Jean BOYER.

Ernst H. KANTOROWICZ. — **Laudes regiae, A Study in Liturgical Acclamations and Mediaeval Ruler Worship.** University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1946, XXI-291 p. in-8°.

Ce livre contient en appendice *The Music of the Laudes*, by Manfred F. Bukofzer.

M. Kantorowicz nous donne ici le fruit d'une étude approfondie et d'une

enquête patiemment menée depuis de longues années. Avec une modestie qui lui fait honneur, il l'annonce comme « une suite d'essais » et se défend d'avoir voulu donner un livre définitif sur ce sujet encore mal connu. Cependant l'œuvre est marquante.

Les *laudes regiae (Christus vincit)* sont, pour le liturgiste, une série d'acclamations reprises tout récemment pour l'Eglise et réservées aux plus grandes solennités religieuses ; elles étaient au moyen âge chantées beaucoup plus souvent et servaient aussi à honorer les évêques et même les princes séculiers, d'où leur nom. L'originalité de l'enquête menée par M. Kantorowicz tient au fait qu'il ne s'est pas contenté d'interroger les seuls livres liturgiques. Il a considéré d'abord les traditions iconographiques grecque et romaine, les monnaies, la tradition littéraire ; de sorte que lorsqu'il arrive à ses premiers manuscrits chrétiens, le texte est déjà pourvu d'un long passé traditionnel. La bonne centaine de manuscrits consultés entre le IXe et le XVIe siècle sont analysés avec conscience et souvent avec bonheur, dans tous les détails de leur texte. L'érudition de l'auteur lui fournit des rapprochements heureux.

De son côté, M. Bukofzer, étudiant le côté musical des acclamations, les ramène à un seul type, dont les variantes sont menues et presque aussi nombreuses que les manuscrits. A ses yeux, la mélodie, voisine de certaines psalmodies, est non-romaine ; on le sent attaché à l'idée d'une tradition ambrosienne, hispanique ou gallicane, en tous cas étrangère à la constitution de l'actuel répertoire catholique.

Si l'on fait la somme de ces informations, si l'on se souvient que le thème du *Christus vincit* est, en effet, aberrant dans notre liturgie, on retrouvera sans peine son cheminement dans l'histoire. M. Kantorowicz nous montre que les paroles sont celles de l'ancienne acclamation destinée aux empereurs romains, arrivée jusqu'à la chrétienté médiévale (p. 17), de là, tout naturellement, elle a fait son chemin dans les cérémonies religieuses et même profanes (chapitre III).

Sans vouloir préjuger des recherches futures des deux auteurs, nous pensons que l'originalité de la mélodie tient au fait qu'elle est une acclamation populaire, fait peu courant dans le répertoire, et qu'en plus elle n'a jamais cessé d'être utilisée pour l'un ou l'autre usage ; elle a donc, obligatoirement, véhiculé avec elle un « timbre » qui risque d'être fort ancien. Peu de pièces, peut-être, pourraient exciper d'une antiquité aussi vénérable.

On le voit, l'intérêt de cette étude n'est pas mince. Elle touche aux sources mêmes de nos textes sacrés ; elle va plus loin, peut-être, que l'auteur ne le pensait tout d'abord : d'autres fragments de la liturgie pourraient être ainsi détachés et analysés. Il sera impossible de tirer des conclusions générales avant que de nombreuses monographies nous aient éclairés sur les cas particuliers.

Le critique trouvera bien peu de broutilles sur lesquelles exercer sa traditionnelle mauvaise humeur. L'auteur nous a promis une série d'études, il nous donne un livre solidement organisé : on peut regretter qu'il n'ait pas présenté, à part, ses manuscrits et leur analyse, son livre aurait gagné en clarté. Dans l'œuvre actuelle, on doit chercher la description des manuscrits dans les notes de bas de pages ; il en résulte une certaine confusion. C'est ainsi qu'on distingue mal les remarques relatives au manuscrit

venant d'Autun, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 1169), et au dyptique venant aussi d'Autun, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des médailles, Inventaire 25. Il se trouve que les deux documents portent une écriture et une notation de la même époque et presque identiques ; comme d'autre part les cotes des manuscrits reproduits en planches ne sont pas données, il faut être bien averti pour savoir que les planches VII et XII concernent le dyptique et non le manuscrit 1169.

L'auteur a écrit pendant la guerre, dans les circonstances les plus difficiles ; il avertit que beaucoup de textes lui ont manqué, et s'excuse d'une documentation qui peut présenter certaines lacunes. Il est évident qu'en pareille matière on peut toujours retrouver des manuscrits nouveaux. Nous pensons cependant que les quelque cent dix versions apportées au débat représentent une forte moyenne, et que l'auteur n'aurait pas à changer ses conclusions générales pour une documentation plus abondante. Bien des versions seront dépourvues de tout intérêt, se recopiant les unes les autres, et ne pourront servir qu'à assurer les propositions déjà avancées. Il en est ainsi, par exemple, des versions de Porto, décalquées sur celle d'Autun [1]. On pourrait verser au dossier le manuscrit 129 de la Bibliothèque d'Orléans, ordinaire inédit, mal connu, mais fort intéressant de l'abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire ; le *Christus vincit* se présente avec une variante mélodique et les saints locaux.

Tel qu'il est, le livre de M. Kantorowicz devra être médité par tous ceux qui s'attachent à l'histoire de notre musique liturgique.

Solange CORBIN.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In-und Auslandes herausgegeben von Friedrich Blume. — Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag, 5 fascicules, A-BAL, 1949-1951, 1120 colonnes.

La fin de la première lettre de l'encyclopédie entreprise par F. Blume et la firme Bärenteirer permet de se faire une idée assez précise des principes qui vont présider à ce nouveau monument lexicographique. Un moyen terme paraît avoir été trouvé entre le dictionnaire biographique et l'encyclopédie systématique, telle que Lavignac l'avait envisagée. La formule, déjà mise en pratique dans l'*Encyclopedia britannica*, est plus aisément réalisable mais ne prendra sa pleine efficacité que lorsque le *Registerband* (ou dernier volume annoncé dans la préface) permettra au chercheur de regrouper bien des éléments dispersés dans les 6.000 pages prévues au départ.

On trouve donc ici, classés alphabétiquement, des articles embrassant l'acoustique, l'esthétique, la théorie, l'histoire des formes, de la liturgie, de la facture instrumentale, etc. et groupant bien entendu des notices biographiques et bibliographiques sur les principaux compositeurs, théoriciens, virtuoses, mécènes, etc. Beaucoup de ces articles seront nécessairement originaux ; les autres ne vaudront que dans la mesure où tous les éléments les composant auront été vérifiés et complétés. C'est en évitant le plus possible l'esprit de compilation que les auteurs empêcheront ce travail de

1. Porto, bibliothèque municipale, pontificaux 353, 1154, du XIII[e] siècle.

vieillir trop rapidement. Le titre même de l'ouvrage nous laisse espérer qu'on ne négligera pas non plus les grands thèmes iconographiques dans leurs rapports avec la musique (Anges musiciens, Orphée, par exemple). Les rédacteurs ont aussi accueilli des notices sur des villes dont l'activité musicale a été particulièrement active, et aussi sur des nations entières, voire des continents. Excellente idée lorsqu'il s'agit de l'Afghanistan ou même de la Bulgarie. Mais on ne voit pas sans inquiétude annoncer des articles tels que Allemagne, France ou Italie. Sans parler de la bibliographie qui risque d'être monstrueuse, on voit mal dans quel esprit les auteurs de tels articles pourraient prétendre faire œuvre utile.

Les remarques faites par W. Apel dans le *Journal of the american musicological society* (vol. III, 1950, pp. 142-145) sur l'inutilité de certaines abréviations, l'irrégularité typographique des premiers fascicules, nous dispensent de nous étendre sur la présentation matérielle plus qu'honorable. Peut-être l'illustration gagnerait-elle à « coller » plus étroitement au texte, à être plus « illustrative ». La seule garantie serait que les auteurs en fassent toujours le choix. Venons-en à l'un des avantages essentiels de MGG, la bibliographie. Dans des articles d'une ampleur limitée il n'y a pas trop d'inconvénient à mentionner tous les ouvrages et articles afférant au sujet, à condition toutefois que quelques mots sommaires indiquent le caractère scientifique et la nature de la publication, sous peine d'orienter faussement le lecteur vers une littérature totalement dépassée. Mais dès que la bibliographie devient importante, la lourdeur des procédés typographiques allemands apparait assez gênante. Comment consulter d'une manière commode les 29 colonnes de bibliographie de l'article J.-S. Bach ? Les subdivisions y sont à peu près introuvables. Rien ne vient guider le chercheur vers les ouvrages peu nombreux qui, pour ce sujet comme pour tous les autres, donnent l'essentiel des résultats obtenus par la musicologie. Chaque bibliographie devrait être critique et un système très simple d'alinéas suffirait à introduire la clarté dans des placards ruisselants de bibliographie.

Ce sont là de bien faibles critiques en face d'une entreprise écrasante, destinée à servir de point de départ pendant de longues années à toute recherche musicologique. Il est encore trop tôt pour juger du caractère international de MGG, que l'on souhaite voir plus largement étendu aux musicologues américains et, si possible, germano-américains. La musicologie allemande, il est vrai, ne semble pas avoir trop souffert de la guerre puisqu'en 1950 elle dispose d'un corps de 68 professeurs ou assistants titulaires, enseignant la musicologie dans 25 Universités ou Ecoles supérieures ! Et puis, on ne songera pas sans quelque amertume au fait que ce travail ne peut progresser à une cadence assez vive parce qu'il est dirigé par une équipe restreinte, ne devant qu'à elle seule son organisation. On n'ose imaginer ce qu'une véritable coopération internationale eut réalisé dans le même temps...

Nous donnons ici quelques observations sur un certain nombre d'articles relatifs à la musique française.

ARCADELT. — Le rôle de ce compositeur dans la vie musicale française a jusqu'ici été insuffisamment mis en valeur. Dès 1555-1556 il figure sur

l' « Estat des officiers de la Maison du roy » en qualité de chantre (Bibl. nat., Clairambault 1216, fol. 48 v°). Lorsqu'Olivier de Magny, en 1559, passe en revue dans son Ode à J. du Bellay ceux qu'il considère comme les représentants les plus remarquables du monde des arts et des lettres, c'est Arcadelt qu'il cite comme le meilleur polyphoniste (éd. Blanchemain, 1876, p. 287). On peut dire qu'il succède alors dans leur popularité à la « trilogie » Sermisy-Janequin-Certon. Le triomphe même de Lassus n'éclipsera jamais tout à fait en France le succès d'Arcadelt. Il convient d'ailleurs de compléter ainsi la bibliographie de l'œuvre française de ce compositeur : 1 chanson à 4 dans le *Second livre contenant XXIX chansons esleues*, Attaingnant, 1549 ; 2 chansons à 4 v. dans le *12e livre contenant XXV chansons*, N. du Chemin, 1557 ; 2 chansons à 4 v. dans le *14e livre contenant XVII chansons*, N. du Chemin, 1559 ; *Six psalmes de David, composés en Musique au long (en forme de Motetz) a quatre & cinq parties par M. Iaques Arcadet, chantre de la Chambre du Roy, & maistre de la chapelle de Monsieur le Cardinal de Lorraine*, Le Roy et Ballard, 1559 (*bassus* seul connu). Ajouter à la bibliographie les pages très denses d'A. Pirro, *Hist. de la musique, XV-XVIe s.*, 1940, pp. 257-260, qui mentionne quelques transcriptions et notations modernes non citées par M. Schmidt-Görg. Enfin l'auteur ne semble pas avoir connu à temps la publication de Everett B. Helm, *The chansons of J. Arcadelt*, Smith College, 1942 (Publication contenant les chansons publiées entre 1553 et 1559 chez A. Le Roy et R. Ballard. Un autre volume est annoncé).

Arras. — Le fichier Guesnon relatif aux trouvères se trouve à la Bibl. municipale et non aux Archives départementales. Pour le xvie s. un oubli essentiel a été fait en la personne de l'évêque d'Arras, Antoine Perrenot, connu sous le nom de Granvelle, grand ami des arts, auprès duquel on trouve plusieurs musiciens, dont Pierre de Manchicourt, d'abord à Tournai, puis chanoine d'Arras dès 1556. Autres musiciens arrageois qui témoignent de la vitalité de la cité au xvie s. : Jacques de Reulx, que l'on rencontre à Arras en 1540 et dont Coussemaker a transcrit un motet d'après le ms. de Cambrai. Jean Pennequin, maître des enfants de chœur de la cathédrale, qui obtient en 1577 le prix d'Evreux pour sa chanson *Dieu vous gard*, publie à Douai en 1583 un recueil de *Chansons nouvelles* (chez Bogard) et un motet à 6 dans les *Sacrae Cantiones* de 1585 (Nuremberg).

Auber (Esprit). — La bibliographie doit être complétée par les ouvrages de J. Carlez, *L'œuvre d'Auber (1874) ;* V. Massé, *Notice sur la vie et les travaux de D. E. Auber* (1875) ; H. Maréchal, *Souvenir d'un musicien* (1907) ; l'article de J. Tiersot dans la *Revue musicale*, nov. 1933.

Auger (Paul). — Il eût été intéressant de noter que ce compositeur, en contact avec G. Bataille et P. Ballard en 1624, fut chargé en 1638 par Elisabeth Formé de l'exécution du testament de son frère Nicolas Formé, le célèbre compositeur de la Chapelle du roi (Ecorcheville, *Actes d'état civil de musiciens*, 1907). D'autre part, Auger (qui signe toujours Auget) est un cas typique du cumul résultant de la vénalité des offices. Le 13 janvier 1625, il acheta à Henri de Bailly la charge de surintendant de la musique de la

Chambre du roi, « suivant la volunté et permission du Roy » et moyennant 15.000 livres (Arch. nat., Min. centr., II, 15). En 1629, à l'occasion d'un inventaire de ses biens, Auger déclarait cumuler quatre charges musicales : surintendant de la musique du roi, maître de la musique de la reine mère, chantre de la chapelle du roi et chantre de la musique de la reine (*Ibid.*, XVI, 442).

Aux-Cousteaux (Artus). — Le « Catalogue des messes » joint par Ballard au recueil de Mignon (1707) mentionne de ce compositeur une messe *Laus angelorum* à 6 v. Depuis la rédaction de cet article, J. Bonfils a publié une réalisation de deux pièces d'Auxcousteaux : *Dieu, nous avons besoin* et *Oyez la grande nouvelle*, extraites des *Noëls et Cantiques spirituels.*

Avignon. — Les registres du chapitre (G 434-476 notamment) donnent d'intéressants détails sur les efforts faits dans toute la seconde partie du XVI[e] s. pour obtenir et conserver un maître de musique. Celui-ci charge constamment, malgré la présence vers 1570-1580 du grand mélomane qu'est le cardinal d'Armagnac, dédicataire du *Traité de la musique pratique* de J. Yssandon (1582). Pour le début du XVII[e] s. un ms. non coté des Archives du Vaucluse contient des chansons françaises de compositeurs locaux, notamment Granier, Agar et Intermet. De ce dernier Ballard imprima également en 1653 des *Cantiques spirituels à l'usage de la congrégation des jeunes artisans... mis en musique par M. Intermet.* — Du maître de musique de l'église Saint-Pierre, Mallet, un ms de motets (XVIII[e] s.) dûs à des compositeurs méridionaux et conservé dans la bibl. Prunières contient quelques pièces. Il y est dit maître de musique à Montpellier. L. Vallas cite aussi de lui des motets appartenant au répertoire de l'Académie de Lyon (*La musique à Lyon au XVIII[e] s.*, t. I, 1908, p. 156). Signalons enfin que les sigles trop rapprochés de la *Revue de musicologie* = RML et de la *Rivista musicale italiana* = RMI sont cause d'une fausse référence à l'article d'A. Gastoué, *La musique à Avignon*, paru dans la *Rivista* et non dans la *Revue.*

François Lesure.

Adolfo Salazar. — **La Musica como proceso historico de su invencion**, Fondo de cultura económica, Mexico-Buenos Aires, 1950, un vol. in-12 de 300 pp.

Ce petit livre plein de substance veut être, selon les propres termes de l'auteur, une histoire de l'*invention* de la musique, « constante, incessante invention à chaque époque, en chaque homme, sans quoi elle donne la sensation du vide ». Salazar s'y applique à distinguer la partie idéale de l'invention, qui dépend de l'imagination du compositeur, et la partie matérielle, fonction de sa faculté auditive, de la façon dont il perçoit le phénomène sonore, et qui diffère grandement d'un créateur à l'autre, de Bach à Mozart ou Bethoven, des classiques à Debussy.

Les premiers chapitres, relativement le plus développés, traitent des « éléments du phénomène musical socialisé » dans la préhistoire, dans les peuples primitifs non européens ; il y a là une étude approfondie des échelles primitives, des formules mélodiques et rythmiques, des amorces de poly-

phonie et de polyrythmie ; puis vient l'art musical des anciens Grecs, de l'Eglise romaine primitive, du moyen âge, etc. Mais l'auteur fait observer qu'il n'a pas adopté l'ordonnance habituelle des manuels d'histoire de la musique. « Je crois, dit-il, que dans cette espèce de construction pyramidale qu'est l'histoire, le meilleur équilibre s'obtient en donnant le maximum d'envergure à la base, et en diminuant jusqu'à la pointe, qui pénètre dans l'époque que nous vivons. »

Malgré sa brièveté, ce volume, résultat d'un travail qui a fourni à Adolfo Salazar, rien que pour la musique européenne, matière aux quatre volumes (quelque 2.000 pages au total) de *La Musica en la Sociedad Europea*, est riche en enseignements, et doit intéresser tout spécialement les esthéticiens.

Marc PINCHERLE.

Eugène BORREL. — **Les Poètes Kizil Bach et leur musique**. Extrait de la *Revue des études islamiques*, année 1947. Paris, Geuthner, 1947.

Se référant principalement à une étude de M. Vahit Lutfi Saldji, M. Borrel traite de la poésie et de la musique des Kizil Bach, l'une des « tribus » turques qui ne se soumirent pas totalement à l'Islam et, de ce fait, tant que dura le fanatisme de la religion officielle, eurent une activité artistique en partie clandestine. Pour cette seule raison nous connaissons mal une musique plus turque, somme toute, que celle que l'on considère habituellement comme telle. Les exemples qu'en donne M. Borrel décèlent peu d'emprunts à la musique dire orientale (ou classique », selon les Turcs). Les échelles employées sont moins arabes que proches des modes grecs ou grégoriens. On y relève même l'usage du pentatonisme. Au cours de son étude, l'auteur laisse du reste apercevoir la complexité des genres de musique existant en Turquie (pp. 170-172). Il ne signale pas moins de huit sortes de musique : artistiques ou populaires, tantôt particulières aux villes, tantôt proprement rurales, les unes publiques, les autres secrètes ; et à peu près chacune occupant une position différente à l'égard de la musique occidentale, de celle du Proche-Orient ou de celle émanant d'un fonds archaïque, nous n'osons dire : autochtone. De plus, certaines de ces musiques varient d'une région à l'autre. Etat presque normal, si nous tenons compte de la situation géographique, aux frontières de deux ou trois mondes.

Sur les cérémonies auxquelles la musique proprement secrète est liée, sur la poésie chantée par des « trouvères » appartenant au même milieu Kizil Bach, sur l'usage en quelque sorte rituel du *saz* (instrument à cordes pincées, à peine signalé dans l'Encyclopédie de la musique), sur l'emploi de la polyphonie dans la musique chorale populaire, M. Borrel apporte maints renseignements précieux. Il en ressort, à vrai dire, une curieuse contradiction entre les caractères à la fois fermé et ouvert d'une musique, peut-être clandestine, mais pas forcément *secrète* ; ou essentiellement secrète, sans que la tyrannie exercée par les sultans en soit la cause. En fait, nous nous trouvons devant des confréries d'un type bien connu, ayant leurs manifestations privées, et dont certains membres peuvent, individuellement, avoir une activité publique. L'hostilité religieuse renforce simplement un état de choses, ou elle le complique, mais elle ne l'a point déterminé.

André SCHAEFFNER.

Renée VIOLLIER. — **Jean-Joseph Mouret, le musicien des grâces.** Paris, Librairie Floury, 1950. Un vol. in-quarto de 235 pages, planches hors-texte.

En 1950-51, époque de crises économiques et de restrictions diverses, pouvoir rassembler en un beau volume illustré et farci de citations musicales les recherches et les trouvailles d'une vingtaine d'années de travail incessant, c'est une chance extraordinaire. Notre collègue Renée Viollier l'a eue récemment ; avec elle s'en réjouissent tous les musicologues et tous les amants de notre musique nationale.

Ce *Mouret* est vraiment un livre de luxe ; il est édité par la librairie Floury dans le même format et sous le même aspect que le magnifique *Vivaldi* de Marc Pincherle et, comme cet ouvrage-ci, il est une étude complète, définitive, « exhaustive ».

M[lle] Renée Viollier a étudié avec une attention minutieuse les nombreuses partitions laissées par Jean-Joseph Mouret et aussi leurs livrets, étendant ainsi à la littérature, à la poésie, l'intérêt de son histoire musicale ; depuis longtemps elle s'est appliquée à répandre la musique même de son auteur : elle a établi peu à peu le « matériel » d'œuvres oubliées ; elle a ainsi permis à des chefs d'orchestre, surtout de la Radio (et principalement de Radio-Genève avec M. Edmond Appia) de répandre la production d'un petit maître, qui jusqu'aux environs de 1934 n'était connu que par de rares rééditions modernes. Ainsi le Musicien des grâces est retombé dans le domaine public.

Ce rappel à la vie, cette résurrection sont le rêve de tout musicologue. Voilà, après deux siècles et demi de quasi-silence, ce rêve réalisé de la plus heureuse façon pour un compositeur français de second rang mais de grande importance. L'aimable Mouret, jadis glorieux avant qu'il sombre dans la démence, est pour toujours ressuscité. Puisse son illustre ami-ennemi, Jean-Philippe Rameau, bénéficier, quelque jour, d'une restitution aussi complète !

Les premières pages du livre fixent la biographie de Mouret, chef d'orchestre, directeur de concerts, compositeur à la mode. Le début, avec son petit tableau d'*Avignon la chantante,* laisse souhaiter qu'un de nos musicologues méridionaux s'attaque à l'étude complète de l'opéra dans le sud-est de la France à la fin du XVII[e] siècle et au commencement du XVIII[e]. Que de problèmes sont posés, qui attendent leur solution intégrale. L'Opéra ambulant qui desservait plusieurs villes, Lyon, Grenoble, Dijon, Aix, Marseille, Montpellier... grâce à d'audacieux impresari, Leguay bien connu, Gautier, personnage essentiel, mystérieux, dont l'identité reste encore douteuse, la famille Ranc ou Rang. Quelques coups de sonde dans les archives de villes méridionales m'ont jadis laissé deviner ce qu'on peut espérer de pareilles recherches, qui nous fixeraient, entre autres questions d'importance, sur la jeunesse de Rameau, symphoniste itinérant et organiste nomade.

Après une biographie pittoresque, retraçant soigneusement la vie heureuse ou tragique de Mouret entre son Avignon natale et Paris ou Sceaux, M[lle] Renée Viollier étudie de son auteur les opéras, si souvent joués « en extraits » dans les académies de province comme dans les concerts de Paris

— l'un au moins a eu un succès durable au théâtre de toutes les grandes villes de France, *Les Amours de Ragonde*, pièce burlesque, — les divertissements pour le théâtre italien, la Foire ou l'Opéra-Comique, ses cantates, motets et autres œuvres symphoniques. A chaque partition est assurée une étude particulière, autant littéraire ou théâtrale que purement musicale, dont l'ensemble fixe la vie artistique et résume une partie de l'histoire lyrique au début du XVIII[e] siècle.

Mouret, petit maître de grande valeur, a par lui-même et grâce à la collaboration d'auteurs ou de metteurs en scène ingénieux, pris une part très active à la vie de son temps : M[me] Viollier nous le montre créant au château de Sceaux un genre nouveau d'opéra pastoral, indiquant dès 1714 par ses exemples vivants une route nouvelle au théâtre lyrique, à la comédie musicale, différente de la solennelle tragédie de Lully et de ses successeurs, donnant un caractère artistique de bon goût à la comédie italienne, manifestant en tout domaine un non-conformisme parfois troublant pour ses contemporains.

L'ouvrage de M[lle] Viollier s'achève en une conclusion dont l'observation finale est et restera toujours d'actualité : la musique française, au temps de Louis XIV et de Louis XV, est non seulement d'une grande richesse, mais, dans beaucoup de productions classées petites, d'une ampleur insoupçonnée.

En des appendices nous trouvons, avec une bibliographie générale, celle particulière des œuvres de Mouret, soit gravées de son vivant, soit publiées après sa mort, de ses divertissements presque innombrables pour le théâtre italien, de ses productions restées manuscrites, des rééditions modernes, des disques, et, dernière liste, des matériels des deux douzaines de pièces diverses réalisées par M[me] Viollier. Ce dernier état est d'une grande utilité pratique puisqu'il met à la disposition des chefs d'orchestre une vingtaine de partitions petites ou grandes, de durée très diverse allant de quatre à quatre-ving-cinq minutes ; tout un répertoire, plus connu jusqu'à présent en Suisse qu'en France.

L. V.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE

French Secular Music of the Late Fourteenth Century, edited by Willi Apel, 39 pp ; 8 fascimiles ; 133 pp. Medieval Academy of America, Cambridge, Mass., 1950. Edition of the Literary Texts by Robert W. Linker and Urban T. Holmes, Jr. Foreword by Paul Hindemith.

M. Apel est déjà bien connu pour ses travaux sur la notation de la musique médiévale. Cette fois, il nous donne un recueil des plus importants de chansons écrites sur des textes français à la fin du XIV[e] siècle. Il s'attaque aux problèmes les plus difficiles des manuscrits de Chantilly (*Ch*), de Modène (*Mod*), et de Paris (*Reina*), et s'en acquitte à merveille. En fait, il reste toujours quelques points, même quelques morceaux, douteux, mais nous ne croyons pas qu'il soit possible de faire mieux que M. Apel. Je pense particulièrement à *Un lion say* ; pour cette pièce, le savant musicologue lui-même dit ne pas être sûr que la transcription proposée soit exacte. Ce qui est important, c'est que quatre-vingt pièces musicales d'une époque dans laquelle les étudiants d'histoire de la musique ne s'aventuraient guère, soit maintenant à la portée de tous. D'ailleurs, personne n'a plus le droit de qualifier aujourd'hui cette musique d'abstraite ou de stérile. Si la notation est souvent d'une complexité excessive, la musique elle-même n'en souffre que rarement. Il s'agit, au contraire, de lui donner une souplesse qu'elle n'avait pas antérieurement. Cette souplesse se décèle surtout dans le *cantus*, souvent d'une largeur vraiment étonnante, mais elle se trouve aussi dans les autres parties (cf. *Le greygnour bien* de Matheus de Perusio). Cependant, il y a toujours des chansons d'une allure plus simple, moins aristocratique, tels les virelais descriptifs *Or sus, vous dormez trop...*, *Alarme, alarme...*, etc.

Toutes les compositions musicales transcrites par M. Apel sont des ballades, des rondeaux ou des virelais, à l'exception du canon à 3 *Andray soulet*, qui n'a que quatre vers décasyllabes (le refrain d'un rondeau ?). Tous les textes sont français, mais la moitié des compositions musicales sont écrites par des musiciens italiens, à savoir Matheus de Perusio, Anthonellus de Caserta et Philipoctus de Caserta. Peut-être est-il un peu excessif d'intituler ce recueil « French Secular Music of the Late Fourteenth Century » au lieu de « Late Fourteenth Century Secular Music with French Texts ». Les autres compositeurs représentés sont Solage, Senleches, Trebor, Vaillant, Magister Franciscus, Jo. Galiot, Magister Egidius. Fr. Johannes Janua, Johannes Ciconia, Borlet, Grimace et Garinus. Solage (10), Sen-

leches (6) et Trebor (6) sont représentés par leurs œuvres complètes, tandis que Matheus et Anthonellus sont seulement représentés par leurs compositions sur des textes français (22 et 8). Enfin, il y a dix-sept compositions anonymes.

Pour ce qui est des transcriptions, elles sont, en général, excellentes. Heureusement, M. Apel n'est pas de ceux qui emploient les clefs anciennes dans sa mise en partition. Il n'emploie même pas la clef de sol transposée à l'octave inférieure, parce que « the voices cross so often that only through the exclusive use of the violin and the bass clef can an easily readable score be obtained ». Sans doute a-t-il raison. En effet, il n'y a que peu de critiques à faire : à quelques endroits, le manuscrit donne une leçon meilleure que celle qu'a choisie M. Apel ; par exemple, dans le virelai *Très gentil cuer*, mes. 6, le transcripteur intervertit les notes *mi bémol-ré* pour éviter une dissonance ; mais cette dissonance est voulue, et, en tout cas, a moins d'importance que le fait d'interrompre la marche de la mélodie ; un autre exemple plus frappant encore est la suppression du *mi* dans le *superius* de *Dame d'onour*, mes. 50 ; il est évident que le motif mélodique doit être *mi-do-mi* pour se conformer au motif précédent *la-fa-la*. Mentionnons aussi que des passages en *hemiola* ne sont pas toujours indiqués par les signes [ ] (voir le contratenor de *En atendant soufrir*). Mais ce ne sont que de minimes erreurs à côté de l'immense travail que représentent ces quatre-vingts transcriptions.

Laissons la musique pour considérer l'introduction étendue qui est aussi remarquable que les transcriptions elles-mêmes. Elle se divise en neuf sections — ou dix avec l'appareil critique — qui sont d'une clarté au-dessus de tout éloge : A, les compositeurs et les milieux où ils travaillaient ; B, les origines des manuscrits et des compositions individuelles ; C, les formes ; D, la notation ; E, le style ; F, l'exécution musicale ; G, les textes littéraires ; H, une comparaison entre les différentes manifestations artistiques à la fin du XIVe siècle ; I, observations du rédacteur.

M. Apel, partant de l'évidence musicale, trouve que la ville d'Avignon était le centre d'une école de musiciens franco-italiens au XIVe siècle. Malheureusement, des témoignages précis sur l'existence d'une telle école manquent toujours. Dans les manuscrits *Ch* ou *Mod*, il y a certainement plusieurs morceaux qui s'adressent au pape Clément VII et d'autres qui font mention du schisme. Mais, même si l'on admet que la musique profane a été la bienvenue dans une ambiance aussi frivole que la cour papale, l'école avignonnaise reste une hypothèse. Nous ne sommes pas mieux informés sur la musique aux cours du duc de Berry et de Gaston Phébus, comte de Foix, tous deux des mécènes éclairés. Néanmoins, on ne serait peut-être pas trop éloigné de la vérité en considérant Gaston Phébus comme le premier possesseur de *Ch* dont trois ballades lui sont dédiées. D'ailleurs, il est presque certain que c'est pour sa famille que fut écrit le plus important des manuscrits des œuvres de Machaut.

En ce qui concerne le style des composition de *Ch*, *Mod* et *Reina*, l'éditeur les divise en trois groupes : A, le style de Machaut ; B, le style « maniériste » ; C, le style moderne. Il est facile d'identifier les pièces de la catégorie B grâce à leur notation compliquée et à leur variété rythmique, mais pour les catégories A et C, c'est autre chose. Bien que Solage se trouve dans la catégorie A, il me semble que sa ballade *Corps Feminin* n'est pas

moins moderne que *Près du soleil* de Matheus, une pièce typique du style moderne d'après M. Apel. En fait, c'est plutôt à cause de la forme en trois strophes que de la musique que *Corps feminin* est classée dans la catégorie A.

Finalement, un mot sur l'analyse harmonique de M. Apel. Le principe en est bon. Il est calqué sur le processus de création du Moyen-Age où toutes les voix d'une pièce musicale sont composées séparément, l'une après l'autre, puis réunies, à l'inverse de la méthode classique où les voix sont conçues simultanément. Malheureusement, M. Apel abandonne son point de vue presque immédiatement pour chercher des progressions harmoniques dans le sens moderne, dominante — tonique, tonique-dominante, et des accords de sixtes augmentées, etc. Mais plutôt que des accords, il faut voir dans ces passages des intervalles ou, s'il y a plus de deux voix, des combinaisons d'intervalles. C'est alors seulement que l'on peut analyser l'harmonie médiévale d'une façon logique. La futilité de l'analyse moderne de la musique médiévale est illustrée par ce passage de la ballade *Dame souvrayne* où M. Apel découvre une curieuse résolution de la septième de dominante (mes. 13). La possibilité d'une dominante n'existe pas, et la septième est tout simplement une note de passage,

Quelques gloses pour finir : le fragment d'Oxford est connu maintenant comme Bodl. Libr., Canon. Pat. Lat. 229. — P4*b*. une double feuille du manuscrit *Trem* existe toujours (f. 1 et 8). — P6*a*. la forme SSTU est de quatre plutôt que de trois sections. — La forme SSTT se trouve dans des ballades de huit, douze, quatorze et seize vers (Machaut, n°s 6, 19, 38, 40 et la baladelle, même forme que 19, du *Remède de Fortune*). — P6*b*. les accords soutenus au commencement du refrain se trouvent aussi dans Machaut (ballade 34). — P12*a*. la quarte n'est pas très importante pour le *discantus* d'après les traités théoriques du XIVe siècle. Dans l'exemple de l'accord $\begin{matrix}4\\3\\1\end{matrix}$ la quarte est une appoggiature dissonante qui se résout sur la sixte. Machaut fait usage de la même technique. — P13*a*. La sixte de la pièce n° 56, mes. 5, n'est pas augmentée ; la cadence à double sensible se trouve bien avant Machaut. — L'emploi du ré bémol (n° 13, mes. 30) est intéressant parce que Machaut ne s'en sert point. Même le bémol est très rare chez lui. — P17*a*. les « naquaires » et « cornemuses » appartiennent au n° 70 et non au n° 68. — Le « vers coupé » de sept syllabes est typique des ballades à huit vers de Machaut, et n'est pas du tout une particularité des ballades de Solage.

COMMENTAIRE : N° 7. La section finale est sans doute un « clos » avec les paroles *Ne d'aultre cose*. — N° 66. Le texte manque dans *Pad* pour les sections 3 et 4. — N° 70. Le ténor et le contraténor de *Sones ces nachares* (*Pad*) sont très différents de ceux de notre pièce. — N° 77. La cadence 7-6-5-8 se trouve déjà dans la baladelle de Machaut, mes. 7. Comme la cadence 7-6-8 c'est tous simplement une ornementation de 7-8.

Ce sont là des critiques qui ne portent que sur des points de détail, et l'édition de M. Apel reste un très grand évènement musicologique. On ne peut que louer la sûreté de son jugement, le choix heureux des pièces et la qualité de ses transcriptions. Souhaitons que d'autres ouvrages suivent

bientôt celui-ci pour nous permettre de nous faire une idée plus complète de la musique de la fin du XIV[e] et du début du XV[e] siècles.

G. REANEY.

Rosamond E. M. HARDING. Facsimile with transcription of : **Il primo libro d'intavolatura di Balli d'arpicordo di Gio. Maria Radino, organista in S. Gio. di Verdara in Padova.** Venetia, 1592 ; Cambridge, Heffer & Sons, 1949.

Le livre de Rosamond E. M. Harding représente le type exact de publication que nous souhaiterions rencontrer plus souvent : une introduction historique, le fac-similé intégral d'un recueil suivi d'une transcription, ce qui permet au lecteur de confronter le texte original et son interprétation en notation moderne. Le travail de Miss Harding est extrêmement soigné, et la présentation du livre parfaite ; la transcription est scrupuleuse et les corrections apportées à la tablature semblent partout justifiées. Qu'il nous soit permis, cependant, d'adresser quelques critiques à un ouvrage dont nous apprécions, par ailleurs, la réelle valeur. La préface nous paraît trop brève et la bibliographie des « Balli d'Arpicordo » un peu sommaire. Miss Harding avoue ne pas connaître de recueils consacrés entièrement à l' « arpicordo » antérieurs à celui de Radino. Peut-être a-t-elle volontairement passé sous silence les danses publiées par Attaignant en 1531, estimant que des pièces pour épinettes et manicordions ne pouvaient être comparées à celles destinées à l' « arpicordo » ; la similitude d'écriture est pourtant frappante, et nous eussions aimé trouver une étude de style nous indiquant quels sont les éléments qui permettent de rapprocher ou d'opposer des œuvres de même nature, livrées au public à soixante ans d'intervalle. De plus, il a paru, entre 1531 et 1592, plusieurs recueils de « Balli d'arpicordo » qui marquent des étapes dans l'évolution du style des danses pour clavier et qui nous indiquent quel était le répertoire en vogue à une date déterminée. Deux d'entre eux nous sont connus : l'un (conservé à Bologne, à la Bibl. du Liceo Musicale) a été publié par Antonio Gardane, à Venise, en 1551, sous le titre « INTABOLATURA NOVA ‖ DI VARIE SORTE DE BALLI DA ‖ *Sonare Per arpicordi, Claiciembali, Spinette, & Manachordi, Raccolti Da ‖ Diuersi Eccellentissimi Autori, Nouamente data In Luce, & per ‖ Antonio Gardane Con Ogni diligentia stampata.* ‖ LIBRO PRIMO. » — L'autre, publié par Angelo Gardane, à Venise, en 1588 (conservé à Rome, à la Bibl. Santa Cecilia), est l'œuvre d'un Vénitien, Marco Facoli, et le libellé même du titre indique qu'il a été précédé d'un autre Livre de tablature de danse que nous n'avons pu, hélas, retrouver : « IL SECONDO LIBRO ‖ D'INTAVOLATURA DI BALLI ‖ D'ARPICORDO, PASS'E MEZZI ‖ Saltarelli, Padouane, & alcuni Aeri ‖ Noui diletteuoli, da Cantar, ‖ ogni sorte de Rima, ‖ DI MARCO FACOLI VENETIANO. ‖ Nouamente posto in luce. » — L'examen du contenu de ces quatre recueils (1531, 1551, 1588 et 1592) présente déjà quelque intérêt ; le premier, celui d'Attaingnant, nous offre des branles, des basses-danses, des gaillardes et des pavanes ; les deux premières danses, qui connaîtront pourtant en France une longue faveur, ne figurent pas dans les recueils italiens, tandis que les deux autres persisteront à travers tout le siècle, à côté des Pass'e mezzi « nuovi e antichi », des Saltarelli et, chez Facoli, des Arie, des Tedesche, et des Napoletane. Nous ne pouvons, dans ce compte

rendu, analyser de près chacune de ces formes ni étudier la manière dont elles sont traitées dans les divers recueils. Ce qui est certain, c'est que les danses pour clavier ont des traits communs très marqués et que les œuvres de Radino, ont certainement été « pensées » par un organiste, pour le clavier et non pour un instrument à cordes pincées ; la phrase de l'auteur indiquant que ces pièces peuvent être exécutées sur « due sorti di Stromenti : Gravecembalo & Liuto » se rapporte à deux recueils différents, publiés la même année par Vicenti : celui-ci et celui intitulé *Intavolatura di balli per sonar di liuto*, (Florence, Ist. Mus., B. 2474).

Tous les « Balli d'arpicordo », comme les danses d'Attaingnant, obéissent aux mêmes règles d'écriture : un supérius fleuri, orné, volubile, déroule de longs traits ascendants et descendants, soutenu par de larges accords de trois sons ou plus qui frappent le rythme, comme le ferait le « tabour » accompagnant une flûte ; parfois, ces gammes, ces suites de notes, lancées par le dessus, sont reprises par le ténor ou le bassus ; parfois, elles sont doublées parallèlement à la sixte ; mais c'est à ce rôle modeste que sont réduites les parties autres que le supérius, tout au moins dans les tablatures de 1531 et de 1551. Il faut attendre le recueil de Facoli pour voir apparaître quelques imitations, et c'est chez Radino seulement que nous trouvons des dialogues entre supérius et ténor, des dessins qui passent d'une partie à l'autre ; enfin, une certaine souplesse dans la marche des parties inférieures, ceci surtout dans le Pass'e mezzo et sa gaillarde car les pavanes et autres pièces du recueil sont bien dans le style traditionnel.

Souhaitons que Miss Harding ne s'arrête pas là, qu'elle nous donne encore de ces textes si bien reproduits, de ces transcriptions si exactes qui nous sont indispensables pour connaître l'histoire de la musique de danse avant 1600. Peut-être, alors, pourrons-nous enfin résoudre les énigmes que pose encore la notation des danses au xve siècle malgré la vive lumière que vient de projeter sur ce sujet M. Manfred Bukofzer. (*A polyphonic Basse Dance of the Renaissance*, dans *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New-York, 1950, pp. 190-216).

G. Thibault.

Paul Pittion. — **En Pays Dauphinois. Danses et Chants traditionnels,** illustrés par Henri Rivoire. Préface de Roger Dévigne. — Grenoble, Roissard, 1950. Un vol. in-4° de 216 p., avec pl. hors texte, figures et airs notés.

Encore incomplètement et trop hâtivement exploré, après les travaux de Bourgault-Ducoudray, J. Tiersot, Vincent d'Indy, Maurice Emmanuel et quelques autres, le folklore français nous réserve toujours bien des surprises. Ainsi, vingt années de patientes et méticuleuses recherches à travers la vallée du Grésivaudan, les chaînes des Sept-Laux, de Belledonne, les plateaux de Matheysine, du Trièves et des Terres-Froides — régions du Dauphiné jusqu'alors peu prospectées par les folkloristes —, ont permis à M. Paul Pittion de nous donner un travail du plus grand intérêt. Non seulement ce recueil de danses et de chants traditionnels offre un réel attrait dans sa présentation, mais il s'impose surtout par sa matière neuve, sa documentation très sûre et solide, sa méthode rigoureuse. L'auteur nous informe qu'il a rassemblé ces textes tels qu'ils ont été découverts, sans rien

changer à leurs couleurs. « Nous avons, dit-il, conservé celles que la bise ou la traverse ont transplantées et qui se sont adaptées au sol dauphinois. »

Particulièrement abondante, la catégorie des rigodons offre de fort pittoresques pages, d'une grande vivacité rythmique. Cette danse allègre « a trouvé sur la rude terre montagnarde un sol particulièrement propice à son épanouissement ». Le plus souvent, les rigodons se présentent sous la forme de chants à plusieurs strophes, mais existent aussi les curieux rigodons chantés « à sons de gueule » — où se relèvent de surprenants emplois de l'intervalle de quart de ton —, et les rigodons joués au violon. A cette même famille se rattache aussi la *Tricoutine*, danse du Vercors, d'un caractère original, bien local, et dont M. Pittion note pour la première fois les pas et les figures.

Après les vivantes *Rondes*, de coupe et d'accentuation souvent imprévues (voyez notamment la *Ronde des baisers*, des Terres Froides, qui s'apparente au *chibrelis* bressan), la série des *Complaintes* contient quelques mélodies particulièrement expressives, et d'une réelle beauté musicale : *La Pernette*, et ses diverses versions, la *Complainte des Orphelines* (Chambaraud), et surtout le très ancien *Chant des Pénitents* (Chartreuse) — d'une étrange couleur modale, et d'une courbe vraiment exceptionnelle —, qui emprunte ses dernières notes au *Hoc Dies* du Graduel de Pâques, de la liturgie catholique.

Enfin les *Chants Satiriques*, les *Chansons de Bergères* (parmi lesquelles la version peu connue, et émouvante par son ampleur de *Mon père avait cinq cent moutons*, p. 167), les *Chansons de Fête* (à retenir surtout les textes sur les *Feux de la Saint-Jean*), les *Chansons de Mariage*, les *Berceuses* et les *Chansons de Métiers* — sans oublier un appendice sur les *Jeux* et les *Violoneux*, — nous révèlent l'abondance et la variété de ce répertoire régional. Non seulement le Dauphinois danse avec passion, mais aussi, contrairement à l'assertion trop répandue, il chante beaucoup, et montre un goût et un sens musical indéniables.

Ainsi conçues, les études folkloriques offrent le plus grand intérêt : mais elles nécessitent beaucoup de temps, de patience, de longues recherches aux véritables sources, une connaissance approfondie du pays prospecté, et surtout une culture musicale complète, une oreille particulièrement sensible. Selon le mot de M. Roger Dévigne, Directeur de la Phonothèque Nationale, qui a préfacé l'ouvrage, « M. Paul Pittion a eu cette chance et ces vertus ». D'où la réussite totale de ses travaux, et la parfaite tenue de son livre.

Orné d'originales illustrations d'Henri Rivoire — qui respectent en tous points la vérité folklorique — ce volume, document d'art régional et importante contribution à l'étude du folklore français, aura sa place dans toutes nos bibliothèques universitaires et artistiques, et sera certainement apprécié aussi bien chez les lettrés que chez les musiciens. Souhaitons que l'auteur poursuive sans tarder la publication de la riche matière inédite qu'il détient encore, et dont la révélation ne peut qu'élargir notre horizon et enrichir nos connaissances historiques.

Georges Favre.

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ

Séance du Vendredi 22 Décembre 1950.

La séance est ouverte à 16 h. 40, Maison Gaveau, salle des Quatuors, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes de Chambure, Lebeau, Mayer-Mutin, Verdeil, Vernillat ; Mlles Garros, Viollier ; MM. Agostini, d'Alençon, Baudelocq, Bistch, Borrel, Douël, d'Estrade-Guerra, Guillou, Locart, Masson, Meyer, Pincherle, Schaeffner, Verchaly.

Excusés : MM. Chacaton, Favre, Loth, Perrody, Prod'homme, de Saint-Foix.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Les candidatures suivantes sont proposées et admises :

Mme Gisèle Brelet, Docteur ès Lettres, présentée par MM. Masson et Schaeffner.

Mme Henri Petit, présentée par Mme Lebeau et M. Pincherle.

M. Jacques Feurnstein, élève de Mme Rokseth et de M. Gerold, présenté par MM. Dufourcq et Pincherle.

M. Pardo de Leygonier, attaché culturel du Vénézuela, présenté par Mlle Garros et M. Verchaly.

M. Pierre Petit, 1er Grand Prix de Rome, Diplômé d'études supérieures de Grec, présenté par MM. Masson et Pincherle.

La parole est donnée à M. Pardo de Leygonier pour sa communication : *Le phénomène musical au XVIIIe siècle au Vénézuela.* Après un exposé de la situation politique et sociale du Vénézuela à cette époque, M. Pardo de Leygonier signale l'existence d'une école de musique, fondée par des religieux europeéns, et de compositeurs créoles, dont les œuvres de musique sacrée sont inspirées de Haydn et de Mozart. Ce mouvement musical s'achève à la fin du XVIIIe siècle, avec les circonstances qui l'avaient provoqué.

Cette communication était illustrée par des motets de compositeurs Vénézueliens, chantés par Mmes Mylène Graglia et Janet Southwick. Les partitions d'orchestre étaient réduites au piano par Marcel Bitsch.

Le Président remercie le conférencier et les musiciens, regrettant que M. Pardo de Leygonier n'ait pas abordé aussi le domaine du folklore Vénézuélien. — La séance prend fin par un échange de vues où interviennent Mlle Soulage, M. Borrel, etc.

Assemblée Générale du Vendredi 26 Janvier 1951.

La séance est ouverte à 16 h. 30, Maison Gaveau, salle des Quatuors, sous la Présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes de Chambure, Holley-Vertheim, Lebeau, Marix-Spire, Mayer-Mutin, Petit, Verdeil ; Mlles Cartier, Garros, Rollin, Sorel-Nitzberg ; MM. d'Alençon, Borrel, Bitsch, Douël, Fortassier, Guilloux, Hermelin, Masson, Perrody, Pierre Petit, Pincherle, Raugel, Schaeffner, Verchaly.

Excusés : Mme Gastoué, Mlles Babaïan, Frécot, Girardon, Launay ; MM. Baudelocq, Chacaton, Chailley, Favre, Gardien, Meyer, Prod'homme, de Saint-Foix, Straram.

Le procès-verbal de la précédente Assemblée Générale est lu et adopté.

La parole est donnée au Secrétaire-Général pour la lecture du rapport sur l'activité de la Société pendant l'année 1950.

En l'absence du Trésorier, la parole est ensuite donnée à M. Perrody, Trésorier-adjoint. Les comptes de l'année 1950 sont approuvés.

Au cours d'une brève allocution, le Président évoque le souvenir des membres de la Société décédés pendant l'année, en particulier celui de M. Georges Jacob. Il demande à nos collègues de procurer à la Société de nouvelles ressources, et envisage, dans ce but, la possibilité de dissocier la cotisation de membre de la Société, et l'abonnement à la *Revue de Musicologie.*

L'Assemblée procède ensuite à l'élection de la fraction renouvelable du Conseil d'Administration. MM. Douël, Masson, Perrody, de Saint-Foix et Vallas sont réélus.

La Séance est levée à 18 h. 15.

Séance du Vendredi 23 Février 1951.

La séance est ouverte à 16 h. 40, Maison Gaveau, Salle des Quatuors, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes Chambert-Bréhier, de Lacour, Lebeau, Marix-Spire, Henri Petit, Verdeil ; Mlles Druilhe, Garros, Viollier ; MM. d'Alençon, Borrel, Favre, Fortassier, Guilloux, Haraszti, Masson, Meyer, Pincherle, Raugel, Verchaly, Schaeffner.

Excusés : Mme de Chambure, MM. Chacaton, Douël, Neuberth, Prod'homme, de Saint-Foix.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Les candidatures suivantes sont proposées et admises :

M. Bosquet, professeur au Conservatoire de Bruxelles, présenté par Mme Clerx-Lejeune et M. Van den Borren.

M. Kenneth Jay-Levy, de l'Université de Princeton, présenté par Mme de Chambure et M. Lesure.

M. José Quitin, professeur d'Histoire de la musique au Conservatoire de Liège, présenté par Mme Clerx-Lejeune et M. Van den Borren.

La parole est donnée à M. Henri Guilloux pour sa communication : *Pierre Baillot (1771-1842) compositeur de musique de chambre, défenseur de la musique de quatuor et musicologue, La musique dans sa famille.* L'illustre violoniste Pierre Baillot écrivit entre 1798 et 1805, 12 trios pour 2 violons et basse d'archet, et 3 quatuors, d'un style pré-beethovenien. Baillot, qui créa le premier quatuor professionnel français, organisa, entre 1814 et

1840, 160 séances de musique de chambre. A côté d'Haydn, Mozart et Boccherini, figurent les noms des contemporains : Jadin, Onslow, etc. et Beethoven, dont les 9e et 14e quatuors sont donnés pour la première fois en France. Les programmes manuscrits établis par Baillot lui-même, montrent le double mérite de leur auteur : faire connaître les œuvres du maître de Bonn, dont la gloire, alors, est loin d'être établie, et défendre contre l'oubli celles du maître de Lucques.

Baillot fit en maintes occasions œuvre de musicologue en utilisant, dans son art et son enseignement, les ressources de la documentation historique.

Monsieur Guilloux consacre la fin de son exposé à la descendance musicale de Baillot. Sa fille, pianiste, épousa le violoniste Ch. E. Sauzay, professeur au Conservatoire où René-Paul Baillot, pianiste et compositeur, occupa la chaire de musique de chambre.

De ce dernier, Mme Panzéra-Baillot exécuta des pièces pour piano, dont une *Romance*, et des études de virtuosité : *Le Volcan, la Fureur*, etc. Mlle Dubois, MM. Borrel, Roubier et Guilloux ont fait entendre plusieurs extraits des Trios et Quatuors de Pierre Baillot.

Le Président remercie Madame Panzéra, les interprètes des quatuors et M. Guilloux pour sa communication, qui rappelle le rôle éminent joué par Pierre Baillot et sa famille dans la musique de chambre française.

La séance est levée à 18 h. 30.

Séance du Mercredi 25 Avril 1951.

La séance est ouverte à 16 h. 30, Maison Gaveau, salle des Quatuors, sous la Présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes Bridgman, de Chambure, Clercx-Lejeune, Holley-Wertheim, de Lacour, Lebeau, Vand de Wiele ; Mlles Briquet, Druilhe, Garros, Girardon, Sorel-Nitzberg, Viollier ; MM. d'Alençon, Bonneville, Chailley, Favre, Fedorov, Fortassier, Haraszti, Hermelin, Honegger, Van Horn, Masson, Meyer, Perrody, Pincherle, Raugel, de Saint-Foix, Schaeffner, Silbermann, Verchaly.

Excusés : Mmes Henri Petit ; Mlles Babaïan, Boulanger ; MM. Cellier, Chacaton, Douël, Loth, Prod'homme.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu est adopté.

Les candidatures suivantes sont proposées et admises :

M. Xavier de Courville, ancien membre de la Société, présenté par MM. Pincherle et Raugel.

M. Roland Jackson, titulaire du diplôme de Master of music de la North Western University, présenté par Mme de Chambure et M. Lesure.

M. Jean Malignon, diplômé d'études supérieures de l'Université de Paris, présenté par Mlle Garros et M. Raugel.

M. Levin Monroe, présenté par Mme de Chambure et M. Lesure.

M. Gilbert Reaney, titulaire du diplôme de Master of Arts de l'Université de Sheffield, présenté par Mme de Chambure et M. Masson.

Le Président souhaite la bienvenue à Mme Clercx-Lejeune, et lui donne la parole pour sa communication : *A propos d'Ockeghem.* La communication de Mme S. Clercx avait pour but de démontrer l'importance d'une terminologie et le danger d'appliquer pour désigner des musiciens, — ou la musique

— des termes inexacts. Les exemples les plus frappants de cette impropriété de termes, elle les puise dans l'histoire de la musique en Belgique.

Il lui paraît, en effet, anormal que l'on parle de musique *belge* pour désigner toute manifestation antérieure à 1830. La musique, née sur le sol de l'actuelle Belgique avant cette date, doit être caractérisée par les noms des anciens pays qui ont été rassemblés, — et non unifiés, — par les ducs de Bourgogne au xve et par les princes de la maison de Habsbourg au xvie siècle : le comté de Flandre, le comté de Hainaut, le duché de Brabant, etc... Quant à la principauté de Liège, elle demeura en dehors du cercle de Bourgogne et des Pays-Bas et fut un pays indépendant jusqu'en 1794. Il convient donc de parler de musique hennuyère, liégeoise, flamande ou brabançonne.

Le terme *néerlandais* lui paraît tout aussi peu précis : il est inadmissible pour la période qui a précédé le rassemblement des Pays-Bas (xve et xvie siècles), sujet à caution pour cette époque parce que trop vague, ambigu pour la période suivante (xviie-xviiie siècles) car il ne tient pas compte de l'existence de deux états bien distincts : les Pays-Bas du nord et les Pays-Bas catholiques ou méridionaux ; abusif pour la période qui s'étend de 1815 à 1830, et restrictif pour la période qui va de 1830 à nos jours. Applicable seulement aux Pays-Bas du nord qui, seuls, ont nom Nederland.

Le terme *Flamand* est qualifié par la conférencière de dangereux ; justifié lorsqu'il s'agit de musiciens originaires de l'ancien comté de Flandre ou bien nés au nord de la frontière linguistique de la Belgique actuelle, il ne peut l'être en aucun autre cas. Et elle démontre par deux exemples typiques à quel point ce terme, mal utilisé, peut conduire à de graves erreurs de jugement.

Le premier, celui de Josquin des Près que Van der Straeten aurait voulu considérer comme flamand, du nom de vanden Bemden, et originaire des environs d'Anvers. Partant de cette opinion tendancieuse, il découvre dans un texte qui le dit « basse profonde » à l'église Notre-Dame d'Anvers, — texte qui doit être reporté à la seconde moitié du siècle, — une preuve de son affirmation et en tire des conclusions dont le moins que l'on puisse dire est qu'elles sont grotesques. Car des textes irréfutables nous apprennent que Josquin n'est pas flamand mais « hennuyer de nation ».

C'est encore le cas d'Ockeghem, lui aussi « Hennuyer de nation » et que l'on s'obstine à considérer comme flamand sur la foi de recherches — au résultat négatif, du reste, — que fit de Burbure à Termonde. En fait, ce musicien, né dans le Hainaut, ayant passé toute sa vie, — quarante ans et plus, — à la cour de France, est si bien réputé flamand que l'on en fait le représentant de la mystique flamande en musique. Mystique « flamande » que la conférencière voit plutôt comme un état d'esprit propre à la poésie française du xve siècle. Rattacher Ockeghem à l'histoire de la musique française lui paraît, par conséquent, tout à fait normal

Dans ses conclusions, Mme Clercx tente d'élever ce procès au-dessus des contingences régionales et même nationales. Elle invite à envisager l'histoire de la musique sans tenir compte des cadres factices des nations européennes du xixe siècle et de replacer musique et musiciens dans leur temps, et dans le cadre qui fut celui de leur vie. L'histoire de la « civilisation musicale » ne progressera vraiment qu'à cette condition.

Le Président remercie chaleureusement Mme Clercx de cette communi-

cation qui, avec une grande hauteur de vues et une méthode rigoureuse, met au moins une importante question historique.

La séance est levée à 18 h. 25.

Séance du Mercredi 30 Mai 1951.

La séance est ouverte à 17 heures, Maison Gaveau, salle des Quatuors, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes de Lacour, Lebeau, Mayer-Mutin, Petit, Van de Wiele ; Mlles Babaïan, Briquet, Druilhe, Garros, Launay, Reuter, Sazerac de Forges, Sorel-Nitzberg, Viollier ; MM. Borrel, Fortassier, Guilloux, Haraszti, Jacques Loth, Masson, Meyer, Perrody, Pincherle, de Saint-Foix, Sarlit, Verchaly.

Excusés : Mmes de Chambure, Gastoué ; Mlle Nadia Boulanger, MM. Chacaton, Douël, Prod'homme, Schaeffner.

Les candidatures suivantes sont proposées et admises :

Mlle Marie-Madeleine Bourla, professeur d'éducation musicale dans les lycées, prix d'excellence d'Histoire de la Musique au Conservatoire, présentée par MM. Dufourcq et Lesure.

Mlle Isabelle Cazeaux, titulaire du diplôme de Master of Arts, de Smith College, première médaille d'Histoire de la Musique du Conservatoire de Paris, présentée par Mme de Chambure et M. Lesure.

M. Jean Jacquot, chargé de recherches au C. N. R. S., qui prépare une thèse de doctorat ès lettres, présenté par Mlle Garros et M. Masson.

La parole est donnée à M. Félix Raugel pour sa communication : *Notes biographiques sur Pierre Du Mage* (1684-1751). D'après les actes conservés à l'Hôtel de ville de Laon, aux Archives de l'Aisne et dans les minutiers des notaires, M. Raugel fixe les dates de la vie et de la carrière de Du Mage.

Il est né en 1684 à Laon. Protégé par Nicolas Le Bègue son illustre concitoyen, il devient à Paris l'élève de Louis Marchand, puis à Saint-Quentin, vers 1703, le premier titulaire de l'orgue monumental de la collégiale, instrument établi par Robert Cliquot sur les plans de Le Bègue. Du Mage quitta Saint-Quentin en 1710 pour prendre possession, après un brillant concours, du grand orgue de la cathédrale de Laon. L'année suivante, il épousait la fille du greffier en chef de l'élection de Laon. Du Mage abandonne son orgue le 30 mars 1719, pour suivre la carrière administrative ; il devient conseiller du roi et contrôleur du grenier à sel de la ville de Laon. Devenu veuf, il contracte un second mariage le 15 octobre 1732. En juillet 1733, au cours d'un voyage à Paris, Du Mage monte à la tribune de Notre-Dame où il a l'honneur de procéder en compagnie de Calvière, Clérambault et Daquin à la réception des nouvelles orgues établies par le facteur François Thierry. Il retourne ensuite à Laon où il mourut le 2 octobre 1751.

La communication de notre vice-président fut illustrée par l'audition des plus belles pièces du *Livre d'orgue* publié en 1708 par Pierre Du Mage ; pièces remarquablement exécutées par Mlle Micheline Lagache, organiste du grand orgue de N-D des Victoires.

Le Président remercie vivement M. Raugel et Mlle Lagache et souligne l'intérêt d'une communication qui vient enrichir l'histoire des organistes français.

La séance est levée à 18 h. 30.

NÉCROLOGIE

Georges JACOB (1877-1950)

L'école d'orgue française est en deuil de l'un des plus éminents représentants du vrai style et de la plus pure tradition classique du jeu de l'instrument liturgique.

Georges Jacob était né à Paris le 19 août 1877. Son père était organiste de l'église Saint-François de Sales ; il en hérita les dons précieux du goût de la musique et de l'orgue qu'il maniait encore en maître il y a quelques semaines. Après s'être distingué à l'Ecole Niedermeyer où il fut le condisciple de notre cher Président, le maître Henri Büsser, Jacob entra au Conservatoire où il devint l'élève de Guilmant et de Widor, et reporta en 1900 le premier prix d'orgue.

Il commença aussitôt une brillante carrière de virtuose ; continuant l'apostolat exercé par son maître Guilmant, il se fit entendre à Paris, en province et à l'étranger où il prit part à de solennelles inaugurations d'orgues d'église ou de concert, avec le souci constant de faire connaître les chefs-d'œuvre des maîtres de l'orgue depuis les primitifs jusqu'aux compositeurs les plus modernes.

Suppléant du maître Widor à Saint-Sulpice, organiste de Saint-Louis d'Antin, puis de l'Eglise Saint-Ferdinand des Ternes et de la Société des Concerts du Conservatoire, Georges Jacob a, le premier, inauguré en 1924, à la radiodiffusion française, la défense et l'illustration de l'art de l'organiste, en de longues séries de conférences-auditions dans le programme desquelles il englobait les compositions les plus caractéristiques de l'orgue à toutes les époques. On lui doit aussi de belles rééditions des plus belles pages des maîtres anciens de l'orgue liturgique.

Il a, en outre, contribué personnellement à l'enrichissement du répertoire de l'orgue moderne : un *Triptyque* d'une solide écriture, une *Symphonie* en 6 parties, une suite pittoresque intitulée *les Heures bourguignonnes*, des motets qui figurent au répertoire des maîtrises peuvent témoigner de ses dons de compositeur.

Professeur recherché, il donnait à ses élèves, sans compter, son temps et son exemple, et quand il s'agissait de prêter son concours pour aider ou pour soutenir une bonne œuvre, Georges Jacob était toujours prêt. Donnant l'exemple du zèle le plus pur et le plus désintéressé pour le culte de la musique sacrée, il avait, ces dernières années, à la tribune de l'église des Dominicains de Saint-Honoré. organisé, au prix d'un effort soutenu, un véritable musée sonore de la musique religieuse ancienne et moderne.

Après une courte maladie, Georges Jacob a succombé le 27 décembre 1950, laissant d'unanimes regrets chez tous ceux qui avaient pu apprécier son talent, son désintéressement et sa délicatesse de sentiments.

F. R.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART. — 1951.

LE RYTHME *AKSAK*

Bien qu'elle résume une communication faite à la Société française de Musicologie, le 28-6-51, la notice que voici porte un titre différent. La communication traitait, en effet, du rythme « boiteux », et il s'agit ici d'*aksak* (dont « boiteux » est la traduction). J'avais moi-même proposé naguère [1] de substituer au terme usuel « bulgare » — à mon sens, inadéquat — celui, plus général, d' « aksak », emprunté à la théorie turque. Par la suite, des scrupules ont surgi : les écrits accessibles semblaient ne pas nommer *aksak* le système rythmique à définir, en son entier, mais une de ses formules seulement. La prudence conseillait donc d'user d'un mot nouveau, synonyme du turc, mais d'une acception moins rigide. Il a fallu une discussion prolongée avec Adnam Saygun, éminent connaisseur de la musique de son pays, pour dissiper ces craintes : ses éclaircissements permettent d'affirmer que l'on distingue, en Turquie, divers types d'*aksak* et que, tout compte fait, ce vocable technique s'applique, légitimement, au phénomène rythmique qui les caractérise tous. Il y avait lieu, par conséquent, de rétablir la terminologie initiale.

***

Le rythme qui nous occupe a pénétré, depuis quelque temps, dans la musique savante de l'Occident, et c'est, sans doute, par les œuvres (5e quatuor, *Mikrokosmos*) et les études folkloriques de Béla Bartók que le terme « bulgare » s'est répandu ; c'est aussi, probablement, à son exemple que, dès 1936, Curt Sachs, dans ses brefs *Prolégomènes à une préhistoire musicale de l'Europe* [2], parle des « rythmes supercompliqués de Bulgarie ». A vrai dire, si les musicologues bulgares ont, les premiers, décrit ou, plus exactement, perçu l'*aksak* et s'il abonde chez eux, nous savons aujour-

1. V. *Le folklore musical* (« Musica Aeterna » II, Zurich 1949, p. 292).
2. *Revue de musicologie*, février 1936, p. 24.

d'hui de science certaine qu'il existe également en Turquie, en Grèce (où le *tzamikos* n'est pas moins « national » que la *ratchénitza* en Bulgarie), en Albanie, en Roumanie, en Yougoslavie, chez les Turkmènes, chez les Arméniens, chez les Berbères, chez les Touaregs, chez les Bédouins, chez les Noirs africains, aux Indes et, à l'état de vestiges, en pays basque et en Suisse, pour n'invoquer que des faits irrécusablement attestés par des phonogrammes. En outre, plusieurs danses sud-américaines, reçues dans les salons, s'y conforment, la pratique devançant ainsi, une fois de plus, la théorie, qui ignore toujours ces « supercomplications ». Rien n'autorise, dès lors, l'attribution de l'*aksak* à un pays particulier.



De tous les éléments de la musique, aucun n'a suscité autant de controverses, ni donné prétexte à plus de spéculations que le rythme. Ses définitions vont de la métaphysique à la technicité la plus stricte, sans que, pour autant, une théorie cohérente s'en soit dégagée jusqu'ici. Dans l'ordre philosophique, on apprendra, par exemple, que le rythme, « sommet de l'exaltation vivante et spirituelle », est « fonction psycho-physiologique de l'être et condition dynamogénétique de l'Univers », d'où il s'ensuivrait que « lorsqu'on a constaté qu'il est tout, qu'il est en tout, on a obtenu une explication analogue, comme valeur scientifique, à celle que forment, en biologie, la *Vie* et l'*Etre* ». Pareilles sentences n'émouvront pas trop le musicien, qu'elles ne concernent guère. Ce qu'il peut lire sous la plume des techniciens le troublera, sans doute, davantage. Les manuels scolaires lui offrent encore une doctrine datant du XVIIIe siècle et manifestement incompatible avec la réalité musicale classique elle-même, à tout le moins à partir de Beethoven. Quant aux critiques de cette doctrine, elles le dérouteront plus encore, puisqu'elles mettent en cause les notions élémentaires de « temps », « temps fort », « mesure », « mesure composée », etc., fondements mêmes de notre rythmique. De ces critiques, qui varient d'un auteur à l'autre, aucun enseignement positif ne découle : elles se contredisent, au contraire, au point qu'il nous sera enseigné, avec la même assurance, que les silences « n'ont pas de valeur rythmique propre », ou que le rythme consiste dans une répartition du son *et* des silences, « selon le mouvement spatial de la mélodie ».

Si imprécise que soit sa conception du rythme, l'Occidental n'en pense, en général, pas moins que celui dont il use est le seul

concevable et que toutes les combinaisons insolites qu'il lui arrive de rencontrer, hors de la musique savante occidentale, doivent nécessairement pouvoir s'y ramener, d'une manière ou d'une autre. Il a beaucoup de peine à s'imaginer qu'une rythmique autonome puisse se fonder sur des données foncièrement différentes de celles qu'il croit universellement valables : c'est donc au moyen de ses notions usuelles qu'il s'applique à rendre compte des phénomènes anormaux, qui le frappent dans la musique exotique ou populaire. Malgré une connaissance insuffisante des principes de sa propre rythmique, il ne peut se représenter ceux qui en gouverneraient une autre, engendrant non des applications inattendues des préceptes scolaires, mais des ensembles définissables de procédés, constituant des « systèmes » différents, par leur essence même, de celui que pratique l'Europe occidentale.

J'ai essayé de démontrer la réalité et de formuler les lois d'un de ces systèmes [1]; je tente, ci-dessous, d'en caractériser un deuxième (dans la mesure où cela paraît encore nécessaire, après les travaux déjà publiés sur ce sujet) et de dresser un registre de ses ressources. Cet essai s'abstient, à dessein, de toute polémique, aussi bien avec les commentateurs du rythme classique qu'avec ceux qui ont précédemment exposé, à leur manière, le mécanisme de l'*aksak* : pareille polémique serait sans fin et sans issue.



Posons, pour commencer, qu'on ne saurait saisir la nature de l'inconnu qu'en partant du connu. Seule la comparaison mettra nettement en lumière, à côté des concordances possibles, le point précis où commencent les incompatibilités. Il importe donc, avant toute chose, de définir clairement ce que nous tenons pour connu, c'est-à-dire, dans le cas présent, les bases du système rythmique occidental.

Ce système a pour élément constitutif une « unité » de durée ou un « temps » invariable, dont il compose des groupes élémentaires, nommés « mesures » et répétés sans cesse. Dans toute mesure, la première unité porte un accent. En admettant, avec Gevaert, que « l'oreille humaine n'est capable d'embrasser qu'un tout petit nombre d'unités rythmiques » et que « des groupes binaires et ternaires sont seuls aptes à former des mesures »,

1. *Le giusto syllabique bichrone*, « Polyphonie » II, Bruxelles 1948.

toute combinaison plus étendue n'étant « saisissable pour l'esprit qu'à la condition de se ramener à des groupes de deux ou trois unités », on constatera que le solfège ne connaît que quatre cellules de cette sorte, deux binaires $\left(\frac{2}{4} \text{ et } \frac{6}{8}\right)$ et deux ternaires $\left(\frac{3}{4} \text{ et } \frac{9}{8}\right)$, la différence entre les deux binaires et les deux ternaires ne devenant d'ailleurs visible que si l'unité se divise. Un défaut capital de notre écriture apparaît là, dès l'abord : dans les mesures à $\frac{6}{8}$ et $\frac{9}{8}$, le numérateur 8 n'est qu'un subterfuge graphique, auquel cette écriture n'a recours — au risque de créer la confusion que l'on verra à l'instant — que parce qu'il lui manque le moyen d'exprimer une unité non divisible par 2.

En associant deux des mesures « simples » énumérées, on peut construire des groupes supérieurs, ou « mesures composées » : $\frac{2}{4} + \frac{2}{4} = \frac{4}{4}$; $\frac{3}{4} + \frac{3}{4} = \frac{6}{4}$; $\frac{6}{8} + \frac{6}{8} = \frac{12}{8}$. La mesure composée à $\frac{18}{8}$ $\left(\frac{9}{8} + \frac{9}{8}\right)$, qui devrait compléter ce tableau, n'est pas usitée. Attendu que nous notons, à volonté, l'unité par une « valeur » longue ou brève (croche, noire, blanche), pratiquement $\frac{6}{8}$, mesure binaire, et $\frac{6}{4}$, mesure « double-ternaire », se confondent. Cet inconvénient, d'autant plus grave qu'il brouille les notions fondamentales du système, aurait été évité si les traités avaient adopté la recommandation de Maurice Emmanuel, qui proposait le remplacement du numérateur 8 par 4·.

Ne faisant usage que d'une seule unité de temps à la fois, notre rythmique est donc *monochrone* ; et n'enchaînant que des multiples identiques de cette unité, elle est *monométrique*. En outre, la multiplication par 2 répondant ici à la division par 2, elle est *symétrique* : les fondements du rythme s'y confondent avec ceux de la morphologie, si bien qu'on dit, par exemple, logiquement : « un motif de deux mesures ».

Il convient de remarquer que des mesures de 5 temps $\left(\frac{2}{4} + \frac{3}{4}\right.$ ou $\left.\frac{3}{4} + \frac{2}{4}\right)$, de même que des mesures de 7 temps $\left(\frac{2}{4} + \frac{2}{4} + \frac{3}{4}\right.$ ou $\frac{2}{4} + \frac{3}{4} + \frac{2}{4}$ ou $\left.\frac{3}{4} + \frac{2}{4} + \frac{2}{4}\right)$ ne contreviendraient en rien aux règles du système : s'il n'en est pas fait emploi, c'est qu'elles

n'offrent pas, en elles-mêmes, la « régularité » implicitement postulée, n'étant pas divisibles par 2. D'autre part, c'est peut-être pour cette même raison qu'il n'est pas fait mention de mesures composées triples $\left(3 \times \frac{2}{4} \text{ ou } 3 \times \frac{3}{4}\right)$, alors même qu'elles n'enfreindraient aucune des lois indiquées.



L'*aksak* diffère du rythme classique par certaines de ses particularités et lui ressemble par d'autres. Il en diffère par son « irrégularité » foncière, dont la cause première réside dans l'usage constant de deux unités de durée — brève et longue — au lieu d'une. De plus, entre ces deux durées règne un rapport arithmétique « irrationnel », pour nous surprenant, qui imprime aux mélodies en *aksak* ce caractère « boiteux » (ou « entravé » ou « cahoté » ou « secoué ») évoqué par son nom : elles valent non pas $\frac{1}{2}$ ou 2 l'une de l'autre ; mais $\frac{2}{3}$ ou $\frac{3}{2}$. Si l'on note la brève par une croche, la longue s'exprimera par une croche pointée. L'*aksak* est donc un rythme *bichrone* irrégulier.

D'autre part, néanmoins, l'*aksak*, tout comme notre rythme officiel, forme de ces deux valeurs des « mesures », c'est-à-dire des groupes élémentaires binaires ou ternaires qui (sauf dans quelques mélodies bulgares problématiques) se répètent toujours de bout en bout ou, tout au plus, alternent avec des mesures d'égale durée globale. Elles instaurent ainsi une isochronie non moins rigoureuse que celle de la musique occidentale, d'où l'on déduira que l'*aksak* appartient au domaine chorégraphique, ce que confirme également son mouvement absolument régulier. C'est dire qu'on ne saurait ici parler de polymétrie proprement dite, malgré le mélange constant de mesures dissemblables.

A l'opposé des mesures classiques, celles de *l'aksak* ne prennent pas nécessairement leur départ sur un accent : un peu comme dans la rythmique antique, telle qu'elle nous est enseignée, le « frappé » affecte ici de préférence les longues, où qu'elles se trouvent, comme pour mieux les mettre en évidence. Le retour périodique des séries, même étendues, suffit à les faire reconnaître. Un temps bref atone, au début de l'une de ces séries ne doit donc pas être pris pour une anacrouse.

La vitesse absolue des temps varie entre de très larges limites.

Lorsqu'elle est modérée, il arrive, plus d'une fois, que les unités se subdivisent. C'est ce qui a fait prendre à certains la valeur divisionnaire pour unité réelle et les a amenés à confondre, par exemple, une mesure ternaire comportant un temps long avec un $\frac{7}{16}$ à l'occidentale. Cette confusion provient, elle aussi, de la carence, déjà signalée, de notre notation, à qui l'indication d'une valeur non divisible par 2 est impossible. Aucune fraction ne pouvant désigner un groupe caractérisé par la présence d'un temps long égal à trois moitiés du bref, on en a usé, comme pour le $\frac{6}{8}$: en prenant pour numérateur le chiffre correspondant non au nombre des temps, mais à celui de leurs divisions. Cette manière de faire présente toutefois ici un désavantage encore plus sensible que dans le rythme classique, à savoir qu'elle ne renseigne en aucune mesure sur la constitution du groupe qu'elle entend dénommer, laissant à notre imagination le choix entre $2+2+3$, $2+3+2$ et $3+3+2$; au surplus, elle en fausse entièrement le sens.

Il est d'ailleurs à remarquer que, d'une part, le « monnayage » des unités de l'*aksak* ne procède pas nécessairement par division en moitiés, mais, aussi bien, par des fractionnements plus subtils, tels que $5 = 2 + 2$ ou $4 = 3$, etc., et, d'autre part, que les contractions y sont aussi licites que les résolutions.

Comment, dès lors, noter ces mesures inaccoutumées ? La conférence internationale d'experts, convoquée, à deux reprises, par les Archives Internationales de Musique Populaire de Genève et l'U.N.E.S.C.O., afin d'étudier les problèmes de la notation des mélodies populaires et de tenter leur unification, n'a pas fait sienne la proposition d'inscrire, à la clef, le nombre des temps (2, 3, 2 + 3), etc., mais a accepté de spécifier, par une suscription en notes de musique, la forme des combinaisons rythmiques dont il s'agit, dans chaque cas (p. ex. : croche pointée-croche ou : croche-croche pointée-croche pointée, etc.).

Les deux unités de durée propres à l'*aksak* permettent la formation de douze mesures simples, binaires ou ternaires, que l'on trouvera, sous I *a* et I *b*, dans les tableaux qui font suite au présent texte. De ces douze mesures simples, quatre sont « homogènes » (à temps égaux) et quatre « hétérogènes » (à temps inégaux). Groupées par deux ou par trois, elles peuvent, à leur tour, donner naissance à des mesures composées doubles ou triples de divers types. On pourrait également concevoir que des agencements symé-

triques de mesures composées construisent des *kôla* ou suites rythmiques comparables à des membres de période. Les exemples phonographiques disponibles n'en offrent encore aucun exemple.

Sans dépasser les mesures composées triples, on résumera comme suit les ressources essentielles de l'*aksak* :

I. — *Mesures simples*

a) binaires		4
b) ternaires		8

II. — *Mesures composées doubles*

a) type	2 + 2	16
b) »	2 + 3	32
c) »	3 + 2	32
d) »	3 + 3	64

III. — *Mesures composées triples*

a) type	2 + 2 + 2	64
b) »	2 + 2 + 3	128
c) »	2 + 3 + 2	128
d) »	3 + 2 + 2	128
e) »	2 + 3 + 3	256
f) »	3 + 2 + 3	256
g) »	3 + 3 + 2	256
h) »	3 + 3 + 3	512
		1884

Ce total doit, toutefois, subir des diminutions substantielles : il faut en retrancher toutes les combinaisons non-spécifiques, où les caractères de l'*aksak* ne se font pas sentir et qui offrent, de ce fait, une sorte de surface de contact avec d'autres systèmes rythmiques. On dira que :

1) Les mesures simples homogènes, binaires ou ternaires, se confondent, dans leur réalisation musicale, deux par deux I *a* 1 = I *a* 4 ; I *b* 1 = I *b* 8. De plus, elles s'identifient à des mesures occidentales communes : I *a* 1 et 4 (compte tenu de la différence graphique entre les valeurs figurant le temps) = $\frac{2}{4}$; I *b* 1 et 8 = $\frac{3}{4}$. Elles ne sont donc utilisables et ne disent leur nom qu'associées, dans une mesure composée, à des groupes hétérogènes, qui introduisent, pour le moins, une longue dans les séries de brèves ou une brève dans les séries de longues.

2) Il en va de même pour les mesures composées doubles, à la

fois homogènes et régulières (formées de groupes semblables) : II *a* 1 = II *a* 16 = $\frac{4}{4}$; II *d* 1 = II *d* 64 = $\frac{6}{4}$. Quant aux mesure composées triples, homogènes et régulières, elles prêtent à équivoque : III *h* 1 et III *h* 512 seraient équivalentes à des mesures occidentales composées triples $\left(\frac{2+2+2}{4} \text{ et } \frac{9}{4}\right)$, inconnues de notre solfège, mais conformes à ses principes. Aucune d'elles ne « boite » : l'oreille moderne les interprétera comme des $\frac{3}{4}$ et $\frac{9}{8}$ divisés.

3) De même, les mesures composées homogènes, mais irrégulières (formées de groupes inégaux), ressemblent exactement à des mesures irrégulières, selon les règles occidentales $\left(\frac{5}{4} \text{ ou } \frac{7}{4}\right)$: II *b* 1 et II *b* 32 = $\frac{5}{4}$ (par 2 + 3) ; II *c* 1 et II *c* 32 = $\frac{5}{4}$ (par 3 + 2) ; III *b* 1 et III *b* 128 = $\frac{7}{4}$ (par 2 + 2 + 3) ; III *c* 1 et III *c* 128 = $\frac{7}{4}$ (par 2 + 3 + 2) ; III *d* 1 et III *d* 128 = $\frac{7}{4}$ (par 3 + 2 + 3) ; III *e* 1 et III *e* 256 = $\frac{2+3+3}{4}$; III *f* 1 et III *f* 256 = $\frac{3+2+3}{4}$; III *g* 1 et III *g* 256 = $\frac{3+3+2}{4}$: la nature particulière de l'*aksak* ne transparaît pas davantage dans l'une quelconque de ces formules. — Enfin :

4) Dans les mesures composées régulières, doubles ou triples, formées par multiplication d'une mesure simple unique, même hétérogène, le groupement de plusieurs unités élémentaires en une unité supérieure est malaisément perceptible : on s'y croit en présence d'une répétition pure et simple de la cellule génératrice. Tel est le cas des II *a* 6 et 11 ; II *d* 10, 19, 28, 37, 46, 55 ; III *a* 22, 43 ; III *h* 74, 147, 220, 293, 366, 439.

Cependant, même amoindries des 40 formules « neutres » qu'on vient de voir (nouvelle somme : 1844), les moyens de l'*aksak* demeurent considérables.

Resterait à savoir dans quelle mesure la musique vivante exploite ces moyens. Les phonogrammes produits, au cours de l'exposé soumis à la Société française de Musicologie, illustraient les I *a* 2 (roumain : deux exemples ; turkmène), I *a* 6 (bulgare), II *a* 4 (roumain), II *a* 8 (roumain : trois exemples), II *a* 12 (suisse alémanique),

II *c* 2 (grec, roumain), II *c* 4 (grec), II *d* 6 (albanais), III *d* 9 (roumain), III *b* 61 (roumain). Et, comme modèle d'un rythme équivoque, situé entre deux systèmes, un $\frac{7}{4}$, par $3 + 2 + 2 =$ III *d* 1 (bédouin). En tout : deux mesures simples, six mesures composées doubles, deux mesures composées triples.

Constantin Braïloiu.

TABLEAU DES MESURES DE L'AKSAK

I. — *MESURES SIMPLES*

a). Binaires.

b). Ternaires.

II. — *MESURES COMPOSÉES DOUBLES*

a). Type 2 + 2.

b). Type 2 + 3.

c). Type 3 + 2.

c). Type 3 + 3.

III. — *MESURES COMPOSÉES TRIPLES*

a). Type 2 + 2 + 2.

b). TYPE 2 + 2 + 3.

c). Type 2 + 3 + 2.

d). Type 3 + 2 + 2.

e). Type 2 + 3 + 3.

[illegible]

121 122 123 124 125 126 127 128

[illegible]

113 114 115 116 117 118 119 120

[illegible]

105 106 107 108 109 110 111 112

[illegible]

97 98 99 100 101 102 103 104

153 154 155 156 157 158 159 160

185 186 187 188 189 190 191 192

145 146 147 148 149 150 151 152

177 178 179 180 181 182 183 184

137 138 139 140 141 142 143 144

169 170 171 172 173 174 175 176

129 130 131 132 133 134 135 136

161 162 163 164 165 166 167 168

f). Type 3 + 2 + 3.

g). Type 3 + 3 + 2.

77 78 79 80 93 94 95 96 109 110 111 112 125 126 127 128

73 74 75 76 89 90 91 92 105 106 107 108 121 122 123 124

69 70 71 72 85 86 87 88 101 102 103 104 117 118 119 120

65 66 67 68 81 82 83 84 97 98 99 100 113 114 115 116

h). Type 3 + 3 + 3.

217 218 219 220 221 222 223 224

249 250 251 252 253 254 255 256

209 210 211 212 213 214 215 216

241 242 243 244 245 246 247 248

201 202 203 204 205 206 207 208

233 234 235 236 237 238 239 240

193 194 195 196 197 198 199 200

225 226 227 228 229 230 231 232

AUTOUR DE CLÉMENT MAROT ET DE SES MUSICIENS

Tous les seiziémistes voudront lire le patient travail auquel s'est livré M. Jean Rollin à propos des chansons de Marot [1]. Aux côtés de Mellin Saint-Gelais, Ronsard, Baïf et Desportes, ce poète est l'un de ceux qui a le plus inspiré les musiciens du XVIe s. Or, tandis que l'on connaît relativement bien le rôle joué par la Pléiade et l'Académie de poésie et de musique dans le mouvement musical français, la première moitié du siècle reste au contraire à peu près inexplorée dans le domaine des rapports entre musique et poésie. On ne peut donc qu'accueillir avec reconnaissance toute publication tendant à faciliter les identifications ou à préciser une chronologie relevant de cette époque.

Si l'étude de M. Rollin n'avait cependant qu'un objet purement bibliographique, on pourrait se limiter à quelques remarques de détail [2]. Mais l'auteur y présente une thèse que nous voudrions brièvement discuter, en tentant d'élargir le débat à l'aide d'un matériel plus développé.

Pour M. Rollin, Marot a « manifesté parallèlement une activité de chansonnier et une activité de poète ». Faisant l'inventaire des passages relatifs à la musique que l'on peut rencontrer dans son œuvre, l'auteur estime que ces allusions ne peuvent provenir que d'un homme doué d'un « tempérament musicien », ayant reçu une éducation musicale appréciable. Marot, qui fait précéder du titre de « chansons » un certain nombre de ses poèmes, les destinait

---

1. *Les chansons de Clément Marot. Etude historique et bibliographique*, Paris, Fischbacher, 1951, 379 p. (Publications de la Société française de musicologie, 3e série, t. I).

2. L'ensemble du travail souffre d'une préparation insuffisante pour l'impression : les ouvrages sont irrégulièrement décrits, plusieurs titres tronqués, les fautes typographiques nombreuses.

d'une manière évidente à une illustration musicale. Une version monodique a dû précéder les versions polyphoniques de ces pièces et Marot pourrait bien en être lui-même l'auteur. Il serait ainsi dans la tradition courtoise « notre dernier troubadour ».

M. Rollin n'a peut-être pas servi cette thèse séduisante en mêlant dans sa démonstration les passages réellement caractéristiques et ceux où il est trop vaguement question de gazouillements d'oiseaux et de muses qui « chantent ». Un lecteur averti des habitudes poétiques du temps sera-t-il frappé par ce que l'auteur appelle exagérément un « véritable déluge d'allusions au chant » (p. 126) ou même une « véritable obsession » du chant ? (p. 143). Si l'on fait la somme des allusions directement significatives, que reste-t-il en fait ? Les pièces adressées à Jean Chauvin, ménétrier inconnu, au luthiste Albert de Rippe (dont Ronsard et Saint-Gelais écrivirent l'épitaphe), le chant sur Michel Huet, flûtiste du cardinal de Lorraine. Ajoutons-y une allusion au facteur de flûtes lyonnais Claude Rafi, dont Ronsard parlera également, une encore au musicien Pierre Vermont, dont on connaît plusieurs chansons et motets : d'aimables œuvres de Cour, comme Marot en adressera à tant d'autres personnages signalés par l'actualité. Rien en tout cas de très démonstratif. Que dirait-on alors de l' « obsession musicale » qui saisit Olivier de Magny dans son ode « Des grâces et perfections de s'amye », dont ce passage vaut d'être connu des musicologues :

Quand un luth ma Nymfe manye,
La nouvelle et douce harmonie
Qu'elle esmeult d'un doigt tres expert
Efface la gloire d'Albert.

Et quand la petite Brunette
Sur les marches d'une espinette
Fait retentir ses nouveaux sons
Iean du Gay cede a ses chansons.

Ou quand une fluste elle touche
Divinement elle l'embouche
Et de ses passages ravit
L'escoutant, comme Iean Davit.

S'elle de son estuy dessere
L'odorante et douce guyterre,
Aux longs fredons qu'ell' passera
Bernardin son ieu cessera.

Ou si d'un archet elle accorde
Quelque beau chant dessus la corde
D'un violon, aussi soubdain
Elle faict taire Iean Alain.

Mais oultre ces graces parfaictes
S'elle mect rien en choses faictes,
Arcadelt ne peult refuser
Ce qu'il luy plaist de composer.

S'elle accorde avecq sa voix douce,
Les doubles fredons de son poulce,
Lambert bien qu'il hante les Roys,
Ne chante de plus belle voix... [1]

Ce qui finalement est gênant pour la thèse de M. Rollin, ce n'est pas tellement la fameuse pièce de 1536 dans laquelle Marot fait état du reproche que lui avait adressé Maurice Scève de négliger sa voix et de ne pas cultiver la musique [2], mais plutôt un témoignage négatif. Comment concevoir qu'un personnage aussi « public » que Marot, mêlé à bien des querelles du temps, auquel on a adressé de nombreux hommages poétiques, n'ait pas été célébré de son vivant comme musicien, s'il l'avait vraiment été ? [3] Aucune de ces deux thèses n'est d'ailleurs nouvelle [4]. On peut se demander si elles méritent une plus longue discussion. Marot musicien ? Ronsard musicien ? Probablement ni l'un ni l'autre, et c'est égal pour le

1. *Les Odes d'Olivier de Magny*, éd. Blanchemain, Lyon, 1876, p. 287. Ce panthéon des virtuoses à la mode a été édité en 1559. Outre Albert de Rippe et J. Arcadelt on y reconnaît Jean Dugué, organiste du roi de 1545 à 1572, dont la fille devait épouser Robert Ballard, et le célèbre Lambert de Beaulieu. Le violoniste J. Alain est sans doute celui qui, en 1550, était engagé à Angers par Louis de Rohan. Cf.J. Levron, *Une assoc. de musiciens au XVIe s.*, dans *Euterpe*, 1949, n° 7, p. 127. Le poème se poursuit par l'énoncé des principaux domaines littéraires : c'est Saint-Gelays, et non Marot, qui est retenu pour la poésie.

2. *En m'oyant chanter quelquefois*, texte mis plusieurs fois en musique à des dates relativement tardives (voir bibliographie).

3. On ne peut attacher d'importance à la citation que M. Rollin, après O. Douen et R. Eitner, emprunte à un ouvrage pédagogique publié à Bâle quarante années près la mort de Marot. L'auteur aurait pu invoquer également le passage du *Quart livre* de Rabelais où, parmi plusieurs musiciens, est cité un certain « Marault ». Je pense qu'il s'agit de Charles de Marault, chantre et chanoine de St-Maur-des-Fossés en 1553-54. (Arch. nat., Min. centr., VIII, 217 ; LXXVIII, 32).

4. Mathias Tresch, *Evolution de la chanson française*, t. I, 1926 (p. 261 : « Clément Marot, qui avait une belle voix... et qui savait bien jouer de l'épinette, composa lui-même ses mélodies ») ; Marcel Françon, *Poèmes de transition*, t. I, 1938 (p. 104 : « Les deux Marot ignorent la musique »).

musicologue, qui s'attache d'abord à l'utilisation que les compositeurs ont fait des textes litéraires, à l'intention qu'ils ont mises dans leur choix, aux « milieux » que nous révèlent éventuellement ces rapprochements entre deux grands inspirateurs du XVIe s. et leurs musiciens. Les allusions les plus précieuses qu'il puisse rencontrer dans l'œuvre du poète, ce sont encore celles qui concernent des chansons : *Madame ne m'a pas vendu* était jugée « gringotée », *Frere Grisart* « trop salle »[1], *M'amour vous ay donnée*[2] et *Allegez moy*[3] étaient considérées comme archaïques. Les deux amoureux du célèbre Dialogue, qui décident de chanter avec un troisième compère *Puis qu'en amours*, écartent la langueur un peu emphatique de pièces telles que *Languir me fait* et *Content désir*. Enfin Marot a bâti toute une pièce sur des incipits de chansons, formule déjà pratiquée avant lui par J. Molinet. Cette complainte « D'une niepce sur la mort de sa tante », qui paraît avoir échappé à M. Rollin, vient de faire l'objet d'une courte étude de M. Françon[4]. Elle se compose de six stances, et le dernier vers de chacune d'elle — toujours un incipit de chanson — est répété au début de la stance suivante : *Tous les regrets* ; *Au bois de dueil* ; *Si je me plains* ; *Tant ay d'ennuy* ; *Fors seulement* ; *Dueil et ennuy*.

De ces différents points de vue il ne paraît pas y avoir de problèmes propres à Marot. Il n'y a pas dans tous les cas de problèmes particuliers aux pièces que Marot a qualifiées de « chansons ». La « chanson » n'est pas un genre littéraire. Les contemporains eux-mêmes s'y sont trompés. Etienne Pasquier écrit ainsi : « Aux poèmes qu'il estimoit ne devoir estre chantez, comme Epistres, Elegies, Dialogues, Pastorales, Tombeaux, Epigrammes, Complaintes... il [Marot[.ne garda jamais l'ordre de la ryme masculine et féminine. Mais en ceux qu'il estimoit devoir ou pouvoir tomber sous la musique, comme estoient ses chansons et les cinquante Pseaumes de David par luy mis en français, il se donna bien garde d'en user de mesme façon ains sur l'ordre par luy pris au premier couplet, tous les autres furent de mesme cadence, voire que le premier couplet estant ou tout masculin ou tout féminin, tous les autres sont aussi de mesmes. »[5]

---

1. Epigr. 35. Les numéros d'ordre donnés dans cet article aux poèmes de Marot renvoient à l'édition Guiffrey (5 vol., 1919-1926), que nous avons dû utiliser, faute d'une véritable édition critique.
2. Epigramme « Marot à ses disciples »,
3. Epigr. 287.
4. *Clément Marot and popular songs*, dans *Speculum*, XXV, 1950, p. 247-248.
5. *Les Recherches de la France*, 1607, livre 6, p. 887.

Avant la régularité strophique et l'alternance des rimes, c'est le sujet qui préoccupe les compositeurs du XVIe s. Ceux-ci n'ont tenu aucun compte des intentions présumées du poète en ce qui concerne la musique. On constate que les poèmes de Marot mis en musique au cours du XVIe s. s'harmonisent parfaitement avec les autres textes des recueils d'Attaingnant et Du Chemin, ce qui rend si difficiles les identifications pour le musicologue. Aucun éditeur n'a jamais cherché à mettre en vedette le nom de ce poète, autrement que pour la traduction des psaumes, tandis que dans la seconde moitié du siècle on attirera la clientèle avec les noms associés de Ronsard ou Desportes et des musiciens. Sans doute faut-il voir là l'influence directe du concept « union de la poésie et de la musique ». Mais l'originalité de la plupart des chansons et des épigrammes de Marot n'était pas telle que les mélomanes eussent été capables de reconnaître dans un recueil les pièces qu'ils devaient au poète. Les musiciens les avaient même choisies pour leur manque d'originalité : vogue des devises ou blasons (Du beau Tétin, Blason de Paris, *Amour et mort*, *De peu assez*), types populaires classiques (Martin, Thibault, Margot, Jean, etc.), et surtout thèmes purement érotiques. Ils retranchaient à leur guise telle strophe qui ne leur plaisait pas, n'hésitaient pas à prendre une élégie au quinzième vers.

Marot composait le plus souvent pour la Cour. Non pas les musiciens qui repoussent l'actualité. Lorsque Nicolas Regnes, le collaborateur de l'imprimeur Nicolas Du Chemin, mettait en musique l'épigramme « Sur l'inconstance d'Ysabeau », savait-il que ce texte avait été à l'origine de l'emprisonnement du poète en 1536 ? Quelques années plus tard, celui-ci eût été en droit de protester auprès Crecquillon pour qui le rondeau *Dedans Paris ville jolie* était devenu par un simple jeu de plume *Dedans Tournay ville jolie*. Parmi les poèmes de Marot mis en musique, certains étaient des pièces de circonstance adressées à Mme Gauguier (estrenne 51), Pierre Vuyard (épigr. 38), Maurice Scève (épigr. 83), Antoine Héroët (chanson 41), Breuil la jeune (estrénne 47), etc. Elles furent en quelque sorte dépersonnalisées par les musiciens qui s'en emparèrent. Le Coquillart de la seconde épitaphe devenait pour Lassus un type populaire comme Martin ou Alix. Lorsque de Villiers [1], mettant en musique l'épigramme « De nenny », est gêné

1. Ce compositeur a été célébré par Charles de Sainte-Marthe comme « musicien tres perfaict » (*La poésie françoise*, Lyon, 1540, p. 97-98).

par des allusions trop précises, il clarifie, remplace *mon tourment* par *le tourment*. Jean Maillard, dans l'épigramme 155 « A une qui luy feit chere par maniere d'acquit » (*14e livre de chansons*, N. Du Chemin, 1559), transforme le troisième vers, *Mes vers vous veulent révérer*, en *Seulement vous veux révérer*. Tout ce qui rappelle le lyrisme trop personnel d'un poète est écarté par les compositeurs de la première partie du siècle.

La bibliographie qui suit cette courte note sera, comme toutes celles du même genre, sujette à révision. Elle peut cependant servir de base à une étude statistique sommaire. On a recensé 118 poèmes ou fragments de poèmes attribués à Marot et mis en musique au XVIe s., ayant donné lieu à 234 pièces musicales : 44 chansons (ou fragments), 48 épigrammes, 12 rondeaux, 2 ballades, 3 élégies (fragments), 2 estrennes, 1 épitre (fragment), 1 épitaphe, 2 sonnets. Pas moins de 65 compositeurs se sont exercés sur ces textes, dont les trois principaux sont Sermisy (21), Lassus (18), et Janequin (16). Notons simplement que Janequin paraît avoir préféré les épigrammes à caractère populaire, Claudin les chansons à allure plus « savante ». Quant à Lassus il marque une nette préférence pour les poèmes qui n'avaient encore été mis en musique par aucun compositeur : 12 de ses chansons répondent à cette caractéristique. On trouvera d'ailleurs dans cette bibliographie bien d'autres témoignages de la vogue persistante des poèmes de Marot loin dans le siècle (Pavernage, Sweelinck, etc.).

L'une des recherches les plus intéressantes consiste évidemment à mettre en regard les recueils littéraires et les recueils musicaux. Les musicologues, aussi bien que les historiens de la littérature, peuvent tirer profit de ce rapprochement. Six pièces au moins paraissent dans des recueils musicaux aussitôt après leur publication littéraire : *C'est grand cas* (1549), *Frere Thibault* (1538), *Martin menoit* (1534), *Puisque de vous je n'ay aultre visage* (1538), *Tu as tout seul Ian* (1547), *Vous perdez temps* (1538). Précieux élément de datation, car on pouvait penser que les éditeurs de musique tenaient en réserve pendant plusieurs années un stock de chansons des différents compositeurs en vogue, les écoulant petit à petit [1].

Mais la plupart du temps il n'y a pas coïncidence entre les publications littéraire et musicale, et il est difficile de tirer une conclu-

---

1. Michel Brenet a émis cette hypothèse à propos des chansons de Claude Goudimel postérieures à sa condamnation des chansons « lascives ».

sion valable du fait qu'une quarantaine des poèmes cités ici aient été d'abord connus du public par leur illustration musicale [1]. Notons cependant l'hypothèse récemment émise par P. Jourda, selon laquelle une partie des « chansons » de Marot aurait été écrite sur la demande de l'imprimeur Attaingnant [2].

ESSAI D'UNE BIBLIOGRAPHIE DES POÉSIES DE MAROT MISES EN MUSIQUE AU XVIe SIÈCLE

Dans le cadre d'une revue on ne pouvait songer à donner la description de tous les recueils cités. Chaque fois qu'il a été possible, on a renvoyé à R. Eitner *(Sammelwerke)*. Dans les autres cas nous n'avons pu que donner sans référence la date de première apparition, sans tenir compte des rééditions. Ces lacunes seront prochainement comblées par la publication, en collaboration avec G. Thibault, de bibliographies exhaustives des trois grands imprimeurs parisiens du XVIe s. : Attaingnant, N. du Chemin, Le Roy et Ballard. Pour les chansons nous sommes évidemment redevables, à quelques corrections près, au travail de M. Rollin, qui a tenu compte à la fois des imprimés et des manuscrits, alors que nous nous sommes bornés ici aux imprimés. Enfin, on a toujours éliminé les psaumes, même lorsqu'ils se trouvaient mêlés à des chansons, comme c'est le cas, par exemple, de certaines éditions de J. Moderne et des *Meslanges* de P. Certon (1570).

Abréviations utilisées : Att. (Attaingnant), Du Ch. (N. Du Chemin), Sus. (Susato), Ch. (Chanson), Epigr. (Epigramme), R. (Rondeau). Les incipits sont toujours suivis de la numérotation adoptée par l'édition Guiffrey. Les pièces précédées d'un * sont celles dont l'attribution à Marot a été jugée fausse ou très douteuse par P. Villey, *Tableau chronologique des publications de Marot*, dans la *Revue du XVIe s.*, t. VII-VIII, 1920-21 (repris sous une forme alphabétique d'incipit dans son ouvrage *Marot et Rabelais*, 1923).

Amour au cueur me poinct (Ch. 21) : Le Heurteur (1534^{p}), Clemens (1550^{f}), Waelrant (1554^{u}).

Amour et mort m'on faict oultrage (Ch. 6) : Att. *34 ch.* (1529^{f}).

Amour me voiant sans tristesse (Ballade 15) : Sermisy (1533^{b}), Gosse (1539^{r}), Janequin (1541).

Au moys de may qu'on saignoit la belle (Epigr. 119) : Sweelinck (1584).

**Baiser souvent n'est ce pas grand plaisir* (Epigr. 233) [3] : Symon (1546^{h}).

---

1. La chronologie établie par P. Villey se trouve en plusieurs points modifiée par cette bibliographie musicale. Citons, par exemple, l'épigramme *Pourquoy voulés-vous*, qui se trouve avancée de près de dix ans.

2. *Marot, l'homme et l'œuvre*, Paris, 1950, p. 136. Cette hypothèse pourrait s'accorder sur bien des points avec certaines remarques d'H. Poulaille, *La Fleur des chansons d'amour du XVIe s.*, Paris, 1943, notamment p. 57.

3. Cf. Villey, p. 155 ; G. Thibault, *Un ms. de chansons franç. à la bibl. roy de La Haye*, dans les *Gedenboeck... Scheurleer*, 1925, p. 357-358.

Bonjour, et puis quelles nouvelles? (R. 41) : Lassus (1571).
Bouche de coral précieux (Epigr. 134) : Goudeaul (1543^{j}), Sweelinck (1584).
Celle qui m'a tant pourmené (Ch. 7) : Sermisy (1529^{f}), Hollandre (1553^{q}), Turnhout (1574^{b}).
Ce meschant corps demande guérison (Epigr. 38) : Du Ch. *15*^{e} *l.* (1560).
C'est grand cas que nostre voisin (Epigr. 277) : Regnes (1549).
Changeons propos, c'est trop chanté d'amours (Ch. 32) : Sermisy (1528), Janequin (1541).
Comme inconstante et de cueur faulse et lasche ((R. 66) : Regnes (1546).
D'amours me va tout au rebours (Ch. 27) : Manchicourt (1545^{k}), Waelrant (1558), Lassus (1571).
De ceulx qui tant de mon bien se tourmentent (Epigr. 65) : Maillard (1539^{u}), De Villiers (avant 1561), Arcadelt (1569^{m}).
Dedans [Paris] ville jolie (R. 39) : Crecquillon (1544^{g}).
De nuict et jour faut estre avantureux (R. 46) : Att. *34 ch.* (1529), Conseil (1549^{f}).
**De peu assez ha cil qui se contente* (Epigr. 43) [1] : Gardane (1544^{k}).
Dictes, pourquoy vostre amytié s'efface (Elégie 8) : Maille (1540^{m}), Manchicourt (1545^{k}), Crecquillon (1553^{q}).
Dieu des amans, de mort me garde (Ch. 3, 3^{e} strophe) : Maillard (1543^{k}).
Dont vient cela, belle, je vous supply (Ch. 14) [2] : Sermisy (1528), Crecquillon (1543^{a}).
D'un nouveau dard je suis frappé (Ch. 18) : Att. *30 ch.* (1529^{c}), Clemens (1556^{n}).
Elle s'en va de moi, la mieulx aymée (Epigr. 52) : Lassus (1560^{c}), Castro (1574^{b}), Cornet (1574^{b}), Le Blanc (1578).
En ce beau mois délicieux (Ch. div. X) : Nicolas (1559), Arcadelt (1567), Costeley (1570).
En entrant en un jardin (Ch. 26) : Sermisy (1529).
En espérant espoir me désespere (R. 29) : Mittandier (1539^{v}).
En m'oyant chanter quelquefois (Epigr. 83) : Lassus (1569^{cc}), Castro (1574^{b}), Planson (1583), Le Jeune (1585).
**En vous aymant vous me verrez haïr* (Epigr. 63) [3] : Att. *34 ch.* (1529^{f}).
Fille, qui prend fascheux mary (Epigr. 181) : Crespel (1554^{t}).
Fleur de quinze ans si Dieu vous sauve (Epigr. 146) : Gardane (1547^{e}), Lassus (1565).
**Force d'amour me veult souvent contraindre* (Epigr. 237) [4] : De Villiers (1541^{f}), Maillard (1560^{c}), Nicolas (1572^{a}).
Fors suis dolent et regret me remord (Ch. I, 2^{e} strophe) : Cornet (1575).

---

1. Cf. Villey, p. 129.
2. Sur les différentes versions musicales, voir D. v. Bartha, *Probleme der Chansongesch. in 16 Jahr.*, dans *Zeitschrift für Musikwiss*, t. XIII, 1931, p. 512.
3. Cf. Villey, p. 156.
4. Cette pièce figure dans la *Poésie française* de Ch. de Sainte-Marthe (Lyon, 1540, p. 75). Cf. Villey, p. 156.

Frere Thibault séjourné gros et gras (Epigr. 75) : Certon (1538[n]), Janequin (1538[p]).
Hommes experts vous dictes par science (Epigr. 125) : A. Cartier (1552[a]).
J'attends secours de ma seule pensée (Ch. 5) : Sermisy (1528), Delattre (1552).
J'ay contenté ma voulenté (Ch. 16) : Sermisy (1528), Caulery (1556[o]), Tubal (1556[p]), Nicolas (1560[c]).
J'ay grand désir d'avoir plaisir (Ch. 28) : Att. *38 ch.* (1529[b]).
J'ayme le cueur de m'amye (Ch. 30) : Sermisy (1530), Certon (1560[c]).
Je cuyde bien qu'elle mourroit a l'heure (Ch. 41) : Belin (1548[d]).
Je ne fais rien que requérir (Ch. 17) : Sermisy (1535[b]), Janequin (1540[g]), Crecquillon (1544[g]), Wildre (1572[a]), Sweelinck (1584).
Je suis aymé de la plus belle (Ch. 10) : Canis (1544[h]), Crecquillon (1545[g]).
Jeune beauté, bon esprit (Epigr. 117) : Besancourt (1559), Sweelinck (1594).
Je vous donne en conscience (Estrenne 51) : Lassus (1571).
Jouyssance vous donneray (Ch. 4) : Sermisy (1528), Gardane (1530), Willaert (1540[g]), Turnhout (1574[b]) [1].
Jusques a la mort dame t'eusse clamée (R. 49) : Coste (1538[n]).
La grant amour que mon las cueur (Elégie 9) : Monte (1570).
La mort est jeu pire qu'aux quilles (Epitaphe 2) : Lassus (1565), Castro (1574[b]).
Languir me fais sans t'avoir offensée (Ch. 13) : Sermisy (1528), Clemens (1550[f]).
La nuict passée en mon lict (Epigr. 8) : Mornable (1541[e]).
Le cueur de vous ma présence désire (Ch. 20) : Sermisy (1529[f]), Gardane (1539), Janequin (1541), Nicolas (1572[a]) [2].
**Le lendemain des nopces on vint veoir* (Epigr. 246) [3] : Janequin (1547[f])
L'enfant amour n'a plus son arc estrange (Epigr. 132) : N. de Marle (1544[k]), Certon (1549[c]).
L'espousé la premiere nuict (Epigr. 116) : Att. *31 ch.* (1534[p]), Janequin (1547[f]).
**Le vin qui trop cher m'est vendu* (Epigr. 234) [4] : Romain (1543[i]).
Loing de tes yeux t'amour me vient poursuivre (R. 58) : Manchicourt (1544[f]), Le Moisne (1545[m]).
Longtemps y a que je vy en espoir (Ch. 23) : Att. *Ch. nouv.* (1528), Maille (1550), Dulot (1536), Sus. *1er l.* (1544), Certon (1570), Cornet (1581).
Lorsque je voy en ordre la brunette (Epigr. 293) : Monte (1575), Sweelinck (1584).
Madame, je vous remercie (Epigr. 79) : Du Ch., *5e l.* (1550[g]).
Ma Dame ne m'a pas vendu (Ch. 15) : Att. *35 ch.* (1529[g]).
Ma mignonne débonnaire (Ch. 30, 2e strophe) : Pavernage (1597[g]).

---

1. Sur ces différentes versions musicales voir D. v. Bartha, *art. cité*, p. 513.
2. Cf. D. V. Bartha, *ibid.*
3. Cf. Villey, p. 155.
4. Cf. Villey, *ibid.*

Martin estoit dedans un boys taillis (Epigr. 190) : Buus (1543[k]).

Martin menoit son pourceau au marché (Epigr. 60) : Allaire (1534[p]), Janequin (1539[o]), Sermisy (1534[o]), Nicolas (1560[c]).

Mauldicte soit la mondaine richesse (Ch. 19) : Sermisy (1529), Cosson (1539[r]), Janequin (1541).

**Mes beaux peres religieux* (Epigr. 94) [1] : Sus. *8e l.* (1545[j]).

Mon cueur se recommande a vous (Ch. 42) : Lys (1538[p]), Lassus (1560[c]), Castro (1569[e]), Turnhout (1571), Cornet (1574[b]), Mel (1597[g]), Le Blanc (1578).

Monsieur l'abbé et monsieur son valet (Epigr. 74) : Villiers (1549[w]), Pagnier (1553), Lassus (1565), Le Jeune (1585).

Mort sans soleil tu as laissé le monde (sonnet de Pétrarque) : Boyvin (1547[e]).

Nenny desplaist et cause grand soulcy (Epigr. 213) : De Villiers (1547[g]).

Ne vous forcez de me cherer (Epigr. 155) : Maillard (1559).

O cruaulté logée en grand beaulté (Ch. 29) : Sermisy (1531), Janequin (1539[w]), Forestier (1541[e]), Manchicourt (1545[k]), Le Rat (1551[e]).

On dit bien vray (Epitre au roi) : Att. *28 ch.* (1534[q]).

On me l'a dict dague (R. 7) : Certon (1539[x]), Mage (?) 1545[m]).

Or est Noel venu son petit trac (Ballade 11) : Certon (1570).

Paisible demaine (Epigr. 312) : Lassus (1571).

Plaisir n'ay plus mais vy en desconfort (Ch. I) : Att. *32 ch.* (1529), Morel (1539[v]), Hollander (1549[k]), Gombert (1555[q]), Cornet (1575[b]), Montfort (1579) [2].

Plus ne suis ce que j'ay esté (Epigr. 192) : Certon (1539[x]), Janequin (1540[n]).

Pour courir en poste à la ville (Ballade 3) : Lassus (1571).

Pourquoi voulez-vous tant durer (Epigr. 194) : Passereau (1538[l]).

Pourtant si je suis brunette (Ch. 36) : Att. *28 ch.* (1530[a]), Sermisy (1539[m]), De Villiers (1578).

Pour ton amour j'ay souffert tant d'ennuys (Elégie II, vers 15 sq.) : Du Hamel (1534[q]), Nicolas (1572[a]).

Puisque de vous je n'ay autre visage (Ch. 34) : Sandrin (1538[l]).

Quand j'ay pensé en vous, ma bien aymée (Ch. 9) : Att. *38 ch.* (1529[b]).

Quand je voy ma maistresse (trad. latine) : Sweelinck (1584).

Quand vous voudrez faire une amye (Ch. 24) : Conseil (1529[b]).

Qui dort ici? Le faut-il demander? (Epigr. 44) : Lassus (1565).

Qui pesche plus, luy qui est esventeur (Epigr. 112) : Sermisy (1540[m]).

Qui veult avoir liesse (Ch. 11) : Roussel (1559).

Qui veult entrer en grace (Ch. 22) : Att. *35 ch.* (1529[g]).

**Recepte pour un flux de bourse* (Epigr. 247) : Guyon (1550[g]).

**Recipe assis sus un banc* (Epigr. 45) : Crespel (1554[n]), Machgielz (1583).

Secourez moy, ma Dame par amours (Ch. 2) : Sermisy (1528), Gombert

1. Attribué à Marot, mais de Victor Brodeau.

2. Crecquillon mit aussi ce texte en musique. Nous n'en possédons que la version pour luth de l'*Hortus musarum* (1553). Cf. *Chansons au luth et airs de Cour franç. du XVIe s.*, 1934, p. 124.

(1544f), Canis (1546g), Lassus (1560c), Turnhout (1571), Monte (1569d), Cornet (1575b), Pavernage (1590).

Si de nouveau j'ay nouvelles couleurs (Ch. 8) : Conseil (1529b).

Si par aimer et souffrir (Ch. 2, 2e strophe) : Baston (1554v).

Si j'ay du mal maulgré moy je le porte (R. 28) : Sermisy (1539u), Caulery (1556o), Certon (1570).

Si je vy en peine et langueur (Ch. 31) : Sermisy (1529e), Pavernage (1591).

Si pour moy avez du souci (Ch. 4, 2e strophe) : Lassus (1577).

Si vous n'estes en bon poinct (Estrenne 47) : Lassus (1565).

Tant est l'amour de vous en moy emprainctc (Epigr. 56) : Mittandier (1539v).

Tant que le bleu aura nom loyaulté (Epigr. 182) : Att. (1545o).

Tant que vivray en aage fleurissant (Ch. 12) : Att. Sermisy (1528), Ghero (1543), Certon (1570).

Tant seulement ton amour je demande (R. 54) : Mittandier (1543g).

**Tel en mesdit qui pour soy la désire* (Ch. 35, 2e strophe) [1] : Mittandier (1539u), Castileti (1550f), Sandrin (1560d), Crecquillon (1636).

Tetin qui n'a rien que la peau (Epigr. 72) : Clemens (1556n).

Tetin refaict plus blanc qu'un œuf (Epigr. 71) : Janequin (1536).

Toutes les nuicts je ne pense qu'en celle (R. 45) : Clemens (1550), Geraert (1554u), Costeley (1570), Pavernage (1590).

Tu as tout seul, Ian Ian, vignes et prez (Epigr. 273) : Janequin (1547f), Regnes (1549s), Sweelinck (1597g).

**Tu dis Marotte par tes raisons* (Epigr. 95) [2] : Sus. *8e l.* (1545j).

Un bien petit de près me venez prendre (R. 3) : Lassus (1571).

Un doux nenny avec un doux sourire (Epigr. 4) : Crecquillon (1549l), Lassus (1565), Turnhout (1574b).

Une nonnain tres belle et en bon poinct (Epigr. 258) : Janequin (1545n), Wildre (1572a).

Une pastourelle gentille (Ch. 25) : Att. *38 ch.* (1529b), Waelrant (1558), Du Caurroy (1569cc), Lassus (1583).

Un gros prieur son petit filz baisant (Epigr. 186) : Janequin (1549u).

Un jour d'yver Robin tout esperdu (Epigr. 218) : Ebran (1545n).

Ung jour estant seulet a la fenestre (sonnet de Pétrarque) : Le Jeune (1585).

**Un jour Robin vint Margot empoigner* (Epigr. 239) [3] : Janequin (1540u).

Vostre doulx entretien (Ch. 39, 4e strophe) : Arcadelt (1548d).

Vostre rigueur veult donques que je meure (Ch. 9, 3e strophe) : Faignent (1568), Crecquillon (1569f).

Vous estes belle en bonne foy (Epigr. 279) : Le Jeune (1585).

Vous perdez temps de me dire mal d'elle (Ch. 35) : Arcadelt (1538n), Sermisy (1539u), Mittandier (1545e), Castileti (1550f), Sandrin (1560d), Pavernage (1591).

François Lesure.

1. Cf. Rollin, p. 238.
2. Cf. Guiffrey, t. IV, p, 129-131.
3. Cf. Villey p. 155.

4

NOUVELLES MUSICOLOGIQUES

COURS ET CONFÉRENCES

Cours professés à l'Université de Paris (Institut de Musicologie) 3, rue Michelet, par M. Paul-Marie Masson, année scolaire 1951-1952 : 1° *Sur quelques aspects du romantisme musical.* 2° Exercices pratiques. — Questions de musicologie antique et médiévale. 3° Explication de textes musicaux du programme de licence.

Cours professés au Conservatoire par M. Norbert Dufourcq, année scolaire 1951-1952 : Cours supérieur : *Histoire de l'art vocal en Europe du XVIe siècle jusqu'à nos jours.* — Cours d'excellence : *L'Ouverture française des origines à la mort de Rameau.*

Notre collègue Mlle Solange Corbin est chargée de conférences temporaires à l'École des Hautes Études (Sorbonne). Cours professé : *Eléments de paléographie musicale* (xe-xiiie siècles).

Le XIIIe Festival de Strasbourg (12-25 juin) était consacré cette année aux musiques française et italienne. L'orchestre municipal, l'orchestre de la Radiodiffusion de Strasbourg, l'orchestre symphonique et les chœurs de Turin (radio italienne) dirigés par Mario Rossi et C. Giulini, la troupe du théâtre San Carlo de Naples, les chœurs de la cathédrale Saint Guillaume, l'Ensemble vocal Marcel Couraud, ainsi que d'éminents solistes, prêtaient leur concours. Diverses œuvres de musique ancienne, notamment de J. des Prés, Janequin, Gervaise (*Danses*), Le Jeune (*Fantaisie*), Monteverdi (*Il Combattimento di Tancredi e di Clorinda*), Fr. Couperin (*Apothéose de Lully*), Vivaldi, Pergolèse, Monteclair (*Suite* extraite de *Jephté*), Cimarosa (*Il Matrimonio segreto*), Gossec (*Symphonie en sol majeur*), Grétry, Cherubini, y furent exécutées. Mentionnons d'autre part les récitals de Maurice Duruflé (œuvres d'orgue de Grigny et Couperin) et d'Aimée Van de Wiele (œuvres de clavecin de Fr. Couperin et Scarlatti) et la représentation par la troupe de la Comédie Française du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière avec la musique de Lully.

Au cours des *Semaines Musicales* organisées au château de Versailles (23 juin-7 juillet), deux concerts de musique sacrée ont été donnés à la chapelle Royale avec le concours de l'orchestre de la Radiodiffusion française.

Le premier était dirigé par notre vice-président Félix Raugel, le second par Marcel Couraud, avec la participation de son ensemble vocal. Parmi les œuvres entendues citons les deux grands Motets *Plaude, Laetare Gallia* et *Miserere mei Deus* de Lully, le *Dialogue entre Madeleine et Jésus* de M. A. Charpentier, des *Chœurs* de Rameau et des *Psaumes* de La Lande, Fr. Couperin et X. Richter. Maurice Duruflé et Noelie Pierront jouèrent des pièces de N. Le Bègue, L. et Fr. Couperin, L. Marchand. Clérambault et André Raison. Dans la cour de marbre R. Desormière présenta, avec le concours des solistes, chœurs et orchestre de la Radiodiffusion française, d'importants extraits d'*Isis* de Lully et d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau. La Musique de l'Air exécuta des œuvres de La Lande et Rameau et des *Fanfares* de J. des Prés et Lully.

Le programme du IVe Festival International de Musique d'Aix-en-Provence fit une large part à la musique ancienne. Signalons les concerts du Collegium Musicum Italicum (dir. Renato Fasano) de Rome (œuvres de A. Scarlatti, Albinoni, Bonporti, Vivaldi, Marcello, Pergolèse, Cirri, Paisiello, et Cimarosa), des Chanteurs de Saint-Eustache (œuvres de J. des Prés, A. de Févin, J. Mouton, Du Caurroy et Victoria). L'orchestre de la Suisse Romande fit entendre la *Chaconne* du Ballet Héroïque *Les Amours des Dieux* de Mouret (transcr. de E. Ansermet d'après la réalisation pour orchestre de Renée Viollier). Sous la direction de Hans Rosbaud, les représentations de *Die Entführung aus dem Serail* de Mozart et de *Il Matrimonio segreto* de Cimarosa, servies par d'excellents interprètes, ont bénéficié d'une remarquable réalisation.

Le 2e Festival de Musique de Menton (1er-10 août), selon une tradition qui s'établit, était consacré à la musique de chambre. L'orchestre de Chambre de Stuttgart (dir. K. Munchinger), le Collegium Pro Arte, l'orchestre « I Pomerigi musicali » de Milan (dir. Ettore Gracis), le Quintette à vent J. P. Rampal et l'orchestre de Chambre Taffanel y prêtaient leur concours et exécutèrent des œuvres de Fr. Couperin, Rameau, Corelli, Vivaldi et Cimarosa. A l'église Saint-Michel fut donnée la première audition en France de l'oratorio *San Giovanni Battista* de Marcello.

Au IVe Festival International de Besançon participaient l'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, l'orchestre de la Radiodiffusion française, le Trio Pasquier, la Chorale Y. Gouverné et les Chanteurs Comtois ainsi que de nombreux solistes. A la cathédrale l'abbé Gabet dirigea la messe *Queramus cum pastoribus* de Cristobal Moralès et Félix Raugel le *Salve Regina* de Goudimel et le *De Profundis de* La Lande. André Marchal joua des œuvres de Fr. Couperin, Grigny et Du Mage. Dans la salle du Parlement furent exécutées, sous la direction de F. Raugel, des *Caroles* du Roman de Guillaume de Dôle, des *Chansons françaises* de Dufay, une *Suite Française* (répertoire des 24 violons du Roy) de Jacques Bruslard et des œuvres de Blavet. Monique Rollin interpréta des pièces de luth de J. B. Bésard et Mezangeau.

Au Conservatoire, Mlle Laurence Boulay a obtenu, à l'unanimité des membres du jury, le prix d'excellence d'Histoire de la Musique avec un

mémoire consacré à l'*Étude parallèle des langages harmoniques de Fauré et Debussy.*

La Chanterie Sainte-Anne, dirigée par notre collègue Mlle Anita Cartier, dispose actuellement d'un répertoire de plus de cent vingt œuvres, pour la plupart inédites. Au programme du dernier concert donné par cet ensemble le 29 juin à l'église Saint-Gervais figuraient notamment : *Salvatoris Hodie* de Perotin, *Nuper rosarum* de Dufay, *Deus meus* d'Isaak, *Ave Virgo* de Franchois, *Egredietur Virga, Domine Deus, O bone Jesu* de Handl Gallus et *O Domine Jesu* de Willaert. A l'orgue, Jean Van Hasselt joua des œuvres de Perotin, Couperin, Titelouze, et des pièces extraites du manuscrit de Tours.

Le 9 décembre, à la Sorbonne, la colonie arménienne de Paris avait organisé une fête jubilaire en hommage à notre éminente collègue Marguerite Babaïan. En présence de nombreuses personnalités artistiques, le grand écrivain Archag Tchobanian, Paul-Marie Masson, Raoul Husson ont dit les activités de Marguerite Babaïan, cantatrice, professeur, ambassadrice en Occident de la poésie et de la musique arméniennes. Suivait un concert, au cours duquel on a applaudi Iris Bulbulian et Paul Derenne, formés à son enseignement.

IIIe CONGRÈS INTERNATIONAL DES BIBLIOTHÈQUES MUSICALES

Du 22 au 25 juillet dernier s'est tenu à Paris le troisième Congrès international des bibliothèques musicales. Comme nous l'avons rappelé dans notre précédent numéro, ce Congrès avait pour but la création d'une Association Internationale des Bibliothèques Musicales (AIBM), décidée au cours des deux Congrès préparatoires de Florence et Lunebourg (Voir *Zweiter Weltkongress der Musikbibliotheken. Lüneburg, 1950. Kongress-Bericht...*, Kassel et Bâle, Bärenreiter, 1951, 72 p.). Grâce au soutien de l'Association française d'action artistique, de la Direction des Relations culturelles et de l'UNESCO, il a pu réaliser pleinement sa tâche.

Sur les 23 pays qui avaient répondu favorablement à l'invitation lancée par la Commission provisoire de l'Association, 21 se firent effectivement représenter à Paris par un ou plusieurs délégués : Allemagne (15), Argentine, Australie (2), Autriche, Belgique (3), Brésil, Canada, Danemark, Espagne, Etats-Unis (8), Finlande, France (13), Grande-Bretagne (4), Grèce, Italie (9), Luxembourg, Norvège (2), Pays-Bas, Suède (2), Suisse (6) et Uruguay. Plusieurs observateurs se joignirent à eux, notamment M. Ernst Mohr, représentant la Société internationale de musicologie.

Le Congrès a été déclaré ouvert le dimanche 22 juillet au cours d'une séance solennelle tenue à la Bibliothèque de l'Opéra, en présence de nombreuses personnalités officielles. Les délégués visitèrent ensuite l'exposition des « Trésors du Département de la musique de la Bibliothèque nationale », réalisée par Mlle R. Girardon. En dehors des séances de travail, d'autres manifestations permirent aux congressistes de multiplier les contacts personnels : une conférence de M. Serge Lifar, illustrée par plusieurs membres du Corps de ballet de l'Opéra, un concert de musique française contempo-

raine par l'Orchestre de la Radiodiffusion, une réception offerte par Mme la comtesse de Chambure et agrémentée d'un concert de musique française ancienne, enfin une visite de l'abbaye de Royaumont, suivie d'une réception donnée par Mme H. Gouin et d'un concert auquel participèrent G. Litaize et l'Ensemble vocal Marcel Couraud. La Société française de musicologie avait, pour sa part, organisé une séance dans la salle des Commissions de la Direction des Arts et Lettres, dont il est rendu compte par ailleurs.

Cet horaire un peu chargé n'empêcha pas les délégués de se réunir matin et soir à la Maison de l'UNESCO, où furent d'abord discutés les projets de Statuts de l'Association, élaborés par la Commission provisoire. Après quelques discussions relatives au mode de représentation par pays et à quelques points de détail, ces Statuts furent adoptés et le premier Bureau de l'Association ainsi constitué : Président, Richard S. Hill (Library of Congress) ; vice-présidents, A. Hyatt King (British Museum), N. Pirrotta (Bibl. Santa-Cecilia) et W. M. Luther (Bibl. de Göttingen) ; secrétaire-général, V. Fedorov (Bibl. nationale), qui avait eu la plus grosse charge de l'organisation du Congrès ; trésorier, R. Girardon (Bibl. nationale).

L'Assemblée procéda ensuite à la discussion d'un certain nombre de rapports concernant les problèmes essentiels qui se posent actuellement aux bibliothécaires musicaux. Certains n'intéressent qu'indirectement les musicologues, tels que le code international de catalogage, la sauvegarde des manuscrits et des imprimés les plus précieux par la constitution de microfilms de sécurité, les discothèques et bibliothèques de la Radio. La solution à apporter à d'autres questions sont, en revanche, d'un intérêt vital pour la musicologie. Nous ne pouvons que mentionner : les échanges d'ouvrages et de partitions entre bibliothèques et le dépouillement des périodiques musicaux.

La tâche la plus vaste, la plus nécessaire et la plus urgente qui incombe maintenant à l'Association est la préparation d'un « Répertoire international des sources musicales ». Les limites et le plan que devra avoir cet immense travail, destiné à remplacer le *Quellen Lexikon* de R. Eitner, restent à fixer, en accord avec la Société internationale de musicologie. Sa réalisation pratique exigera évidemment plusieurs années et posera bien des problèmes aux bibliothécaires spécialisés, seuls désignés pour mener à bien ce répertoire. Mais l'exemple récent donné par le British Union Catalog (Voir *Notes*, mars 1951, p. 279-282) devrait cependant convaincre les différents pays que ce projet n'a rien de chimérique. L'ampleur du résultat à obtenir doit décider les autorités responsables de chaque pays à soutenir matériellement et moralement cette entreprise, qui fera plus pour les chercheurs que bien des congrès et des conférences. Dans ce domaine, comme dans beaucoup d'autres, la nouvelle Association, qui comprend dans ses rangs un nombre important de musicologues, consacrera le meilleur de ses forces à l'avancement de la musicologie.

LE CENTENAIRE DE VINCENT D'INDY

Le 30 juin dernier, de remarquables manifestations musicales ont commémoré à Valence le centième anniversaire de la naissance de Vincent

d'Indy. Mr le Ministre de l'Education Nationale s'était fait représenter par M. Georges Favre, Inspecteur de l'Enseignement de la Musique, qui a rappelé les grandes étapes de la carrière du Maître, et précisé les caractères originaux de son esthétique. Une audition du Prélude de *Fervaal*, par la Garde Républicaine, de la *Symphonie sur un Chant Montagnard*, avec Gisèle Kuhn en soliste, mais surtout un émouvant pèlerinage dans la montagne cévenole, au Château des Faugs, berceau de la famille d'Indy, — là où l'artiste a conçu ses plus nobles partitions, — ont marqué particulièrement cette journée.

BIBLIOGRAPHIE

Gabriel ZWICK. — **Les Proses en usage à l'église de Saint-Nicolas à Fribourg jusqu'au XVIIIe siècle. Thèse présentée à la Faculté des Lettres de Fribourg** (Suisse), 1950, 85 pp., gr. in-8°.

— **Les Proses en usage à l'église de Saint-Nicolas à Fribourg jusqu'au XVIIIe siècle, 19 proses inédites. Annexe à la thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg...** 25 pp. de musique ronéotypée.

L'auteur nous présente une édition fort correcte et une étude du répertoire local des séquences de Fribourg. Les manuscrits dont il s'est servi sont tardifs, un seul d'entre eux est du XIIIe siècle, les autres s'échelonnent du XIVe au XVIe ; les pièces inédites seront donc de valeur irrégulière. Mais n'importe, il compte d'avoir les textes d'une église déterminée, mis en parallèle avec les publications déjà faites.

Le travail de M. Z. est d'une méthode sûre. Il présente clairement, brièvement, les résultats de son enquête, après avoir pris connaissance des études de ses devanciers, énumérées dans une bonne bibliographie à laquelle nous voudrions ajouter un titre du regretté H. Spanke, *Die Kompositionskunst der Sequenzen Adams S. Viktor* [1]. M. Zwick est préoccupé d'éliminer toute considération inutile, nous aurons à revenir sur cette tendance qui lui fait écarter des comparaisons intéressantes. Après avoir présenté ses manuscrits et donné le tableau détaillé de leur contenu, il fait un commentaire minutieux et clair de chaque séquence, puis traite de l'emploi local de ce répertoire, en trois chapitres que leur qualité fait trouver courts. L'origine d'une bonne partie des pièces serait française, des saints locaux sont responsables d'une autre série, le reste viendrait d'une influence monastique tardive : Dominicains, Franciscains, Augustins. Le fascicule de musique, écrit à la main puis ronéotypé, est clair et agréable à consulter.

Rappelons que les deux termes « prose » et « séquence » sont presque équivalents. *Séquence* a d'abord désigné les vocalises de l'*alleluia*, puis les paroles qu'on y adjoignait.

C'est celui que nous utilisons en général, nous le reprenons ici pour ne pas dérouter des habitudes anciennes. On a dit, il est vrai, *prosa ad sequentiam* pour désigner ces pièces, mais il est tacitement entendu (suivant en cela la tradition manuscrite) que le terme *prose* s'applique plutôt aux pièces chan-

1. Dans *Studi Medievali* XIV, 1941, pp. 1-89.

tées à l'office de nuit. C'est affaire de vocabulaire, l'auteur (p. 12) a pris soin de nous prévenir.

La concision voulue de l'étude fait présenter certaines propositions d'une façon schématique qui leur fait tort ; en matière de liturgie les faits ne sont pas toujours si nets et bien connus qu'on puisse les enfermer en une formule lapidaire, nous demandons à l'auteur la permission d'élargir ici quelques-unes de ces formules qu'il a dû simplifier à l'excès par souci de clarté.

Nous pensons par exemple à sa définition de la séquence (p. 13) « dérivant de l'*alleluia* au IXe siècle » opposée à l'hymne « forme originale venue d'orient ». On est encore mal fixé sur les origines de la séquence et plus mal encore sur celles de l'hymne. Cependant, l'alternance voulue de deux chœurs à la séquence sur des mélodies changeantes semble bien la rapprocher du chant de l'église byzantine, et ce rapprochement se fait plus impérieux lorsqu'on relit le livre de M. Egon Wellesz [1]. Selon M. Zwick, l'hymne reste éloignée du peuple par son art plus savant. On nous a cependant répété à l'envi que saint Ambroise a créé le genre pour occuper l'esprit de *toutes* ses ouailles en les forçant à chanter, et il faut reconnaître que les pièces dites « ambrosiennes » sont faciles à retenir. Il semble d'ailleurs facile d'intéresser la foule au chant d'une pièce à mélodie unique, aussi bien qu'à la séquence à mélodie variable.

De même, l'auteur affirme que le caractère joyeux de la séquence est « mis en évidence par le fait que la fête de Noël comporte un plus grand nombre de proses que Pâques ». En France tout au moins, la lecture des séquentiaires ne confirme pas ce point de vue [2], probablement inspiré par le très grand nombre de séquences de Noël répertoriées dans Chevalier ; nous pensons qu'il faut faire intervenir le fait qu'il y a *trois* messes de Noël, toutes trois avec leurs textes propres, ceci est uniquement la conséquence de la forme extérieure de la liturgie.

Enfin, M. Zwick rappelle l'origine monastique de la prose, et il est bien vrai en effet que nous sommes pauvres en séquentiaires séculiers de la première époque. Prenons garde toutefois à la prépondérance *absolue* du clergé monastique sur le clergé séculier. Les évêques du Xe siècle sont des moines, comme le clergé de leurs églises, et aussi les desservants de ces modestes *cellae* où l'on trouve un ou deux religieux, au plus, en rase campagne. Les grands couvents sont souvent devenus cathédrales (Saint Géraud d'Aurillac), ou églises paroissiales (Saint Rémi de Reims) et nous ne les voyons plus dans leur horizon réel. Ceci concerne l'origine des textes. M. Z. n'y reviendra plus que dans sa conclusion, pour remarquer qu'une partie du répertoire de Fribourg est probablement l'œuvre des ordres (plus tardifs) Dominicain, Franciscain, Augustin. Ceci méritait mieux qu'un court paragraphe, car il est facile de faire un contrôle effectif de ces rapports. Les Dominicains

---

1. *Eastern Elements in Western Chant, Studies in the early history of ecclesiastical music.* Oxford (U. S. A.) 1947, p. 154.

2. Voir mss. Paris, Bibl. Nat. latin 9449, de Nevers, 10.508, de Saint-Evroult, 10.510 d'Echternach, etc... Le tropaire 10.511 est assigné à Saint-Cyran du Jambot (Indre) par Dreves (t. 47, p. 23) sur la foi probablement de son correspondant, en réalité le sanctoral et la notation de ce tropaire lui assignent une toute autre origine : probablement la région de Langres-Saint-Florentin.

ont une liturgie fixe, dont la forme est déterminée une fois pour toutes dès 1254-1256 avec toutes les pièces de son « propre » ; l'introduction d'une nouveauté au répertoire fait l'objet d'une délibération du chapitre général, confirmée aux deux chapitres suivants (ces formalités peuvent s'étaler sur de longues années). A part quelques exceptions, les livres dominicains seront donc uniformes et les offices identiques d'un bout à l'autre de la chrétienté ; il y a relativement peu de séquences au début, elles s'introduisent à mesure qu'on fête de nouveaux saints [1]. Les Franciscains n'ont pas du tout la même fixité de répertoire, ils transportent cependant leur lot de séquences. Beaucoup d'entre elles sont publiées, sans musique malheureusement, par le R. P. Abate [2]. Les Augustins sont dans une situation bien différente. A vrai dire, on ne peut parler d'un « ordre » augustin, mais de collégiales régulières et de chapitres séculiers (analogues à ceux de nos cathédrales actuelles), suivant tous des règles assez différentes qu'on veut rapporter à saint Augustin. Les collégiales sont vaguement unies entre elles mais leur effectif est composé de chanoines dont la liturgie est séculière (office à neuf leçons) et strictement locale. Il n'entre guère dans leurs livres de saints étrangers au diocèse, on n'y trouve pas l'unité des autres ordres. On ne peut donc pas mettre tous ces répertoires sous une étiquette unique, et l'étude de M. Zwick vaut la peine d'être complétée sous ce rapport [3].

L'origine première des textes n'a pas davantage retenu l'attention de l'auteur. Il est cependant caractéristique que de nombreuses publications continuent à attribuer des pièces célèbres à des auteurs déterminés, sur le seul témoignage non critiqué des manuscrits tardifs. C'est le modèle des signatures destinées à donner de l'autorité à tel texte qu'on désire répandre pour propager une dévotion, presque toutes ces signatures doivent être discutées. Nous pensons spécialement au *Lauda Sion* que les auteurs modernes hésitent tout de même à rapporter à saint Thomas d'Aquin. Cette séquence est calquée sur le *Laudes crucis*, peut-être à travers le *Verbum bonum*, séquence mariale qui emprunte la mélodie du *Laudes crucis*. Mais on

---

1. Le livre de M. Moberg cité par M. Z., *Ueber die schwedischen Sequenzen...* Upsal 1927, recouvre une partie du répertoire dominicain. La liturgie dominicaine a fait l'objet d'un grand nombre d'études, j'ai indiqué les principaux instruments de travail dans *L'Office de la Conception de la Vierge*, dans *Bulletin des Etudes portugaises*, 1949.

2. R. P. G. Abate, *Inni e sequenze francescane*, dans *Miscellanea Franciscana*, 1935, pp. 176-186, 256-270, 1936, pp. 470-504, 1937, pp. 103-123, 1938, pp. 457-506, 1941, pp. 277-296, 1942, pp. 158-174. On le voit, c'est une publication importante, encore n'était-elle pas achevée en 1942, mais les tomes suivants ne m'ont pas été accessibles. Toutefois le nombre des pièces publiées ne doit pas faire illusion car certaines d'entre elles sont rééditées, d'autres sont tout-à-fait récentes.

3. L'étude des chapitres et collégiales est compliquée par ce manque d'unité et il n'y a pas d'étude générale qui rende bien l'atmosphère de ces groupes plus qu'indépendants. Outre les paragraphes « chapitres » et « chanoines » des grands dictionnaires (*Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, article de 1913, *Dictionnaire de droit canonique*, article beaucoup plus récent, 1938) on consultera Max Heimbucher, *Die Order und Kongregationen der Katholischen Kirche*, Paderborn, 3 vol. in-8°, 1935, t. I, pp. 392-656 et les articles les plus récents : P. David, *Regula sancti Augustini*, dans *Revista Portuguesa de Istoria* III, 1943, pp. 27-42, G. Bardy, *S. Gregoire VII et la réforme canoniale au XI[e] siècle* dans *Studi gregoriani, raccolti da G. B. Borino* III, 1948, pp. 287-298, J. B. Lemarignier, *Spiritualité grégorienne et chanoines réguliers*, dans *Revue d'histoire de l'Eglise de France* XXXV, n° 125, 1949, pp. 36-38, ce dernier titre étant celui d'un article de bibliographie et d'analyse.

peut remonter plus haut que cette dernière composition : c'est ce qu'a fait H. Spanke [1] qui en reprend les éléments dans différents tropes antérieurs au XIIe siècle, rendant fragiles les conclusions récentes de M. Wesbein selon qui le *Laudes Crucis* serait l'œuvre d'Hugues Primat d'Orléans [2]. On sent à travers ce cheminement d'un texte l'effort d'une période où la composition personnelle doit, obligatoirement, s'abriter derrière une copie ou une adaptation, il faut y prendre garde dans les attributions à tel auteur présumé, même célèbre.

De menues inexpériences matérielles valent la peine d'être signalées, parce qu'elles retardent le lecteur et risquent de faire commettre des erreurs. Pourquoi employer constamment les abréviations — jusque dans la table des matières ? — Il est douteux qu'on réalise ainsi une véritable économie d'impression, et le texte prend l'aspect de notes manuscrites fastidieuses à la lecture. Le même souci d'abréger la rédaction a fait supprimer les *incipit* littéraires des commentaires, remarquables d'ailleurs, (p. 46 ss) et les proses sont désignées par leur numéro. L'auteur aurait été bien charitable en nous évitant la tâche de recourir à ses beaux tableaux, quinze pages en arrière, au risque de nous faire commettre des erreurs.

Mais ce sont là des inexpériences faciles à réparer, et à travers lesquelles on sent le désir de la clarté, de l'effort austère. Que M. Zwick ne se défie pas ainsi de sa propre pensée, et nous attendrons avec confiance les publications que cette courte thèse nous permet d'espérer.

S. Corbin.

R. Aloys Mooser, **Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle.** Tomes II et III (de l'avènement de Catherine II à la mort de Paul Ier, 1762-1801). Genève, éd. du Mont-Blanc, 1951, 2 vol. in-4° de 680 et 326 pp.

Le compte rendu que Paul-Marie Masson a donné dans la *Revue de Musicologie* (1949, p. 90) du premier tome de ces *Annales* en a déjà fait ressortir l'exceptionnel intérêt.

Le sujet, pratiquement, était neuf ; car on ne peut guère faire état des livres publiés en langue française, comme celui de Soubies, de seconde ou de troisième main, non plus que de travaux russes incomplètement informés de la musique d'Occident, et, dans leur propre domaine, plutôt fragmentaires et d'une chronologie souvent peu sûre.

L'ouvrage de R. A. Mooser se présente avec de tout autres garanties. L'auteur, qui a passé une partie de sa jeunesse à Saint-Pétersbourg et à Moscou, avait, dès ce moment, commencé d'amasser une documentation que sa connaissance de la langue lui permettait de puiser aux sources mêmes. Rentré en Suisse, il n'a cessé d'enrichir ce premier fonds, se constituant une bibliothèque spécialisée unique en Europe, entretenant des correspondances avec tous les savants et toutes les institutions capables d'apporter une pierre à l'édifice, publiant sans hâte des monographies qui nous permet-

1. H. Spanke, *Die Kompositionskunst...* pp. 22-23.
2. N. Wesbein, *le Laudes Crucis attollamus de Maître Hugues d'Orléans dit le Primat* dans *Revue du moyen âge latin* III, 1947, p. 5 et suiv.

taient de mesurer, de l'extérieur, le degré d'avancement de l'énorme tâche. La voici menée à bien, telle que nous l'espérions.

Le premier volume retraçait l'évolution de la musique en Russie des origines à la mort de Pierre III (1762). Le second, de beaucoup le plus développé, couvre le règne de Catherine II (1762-1796) ; le troisième parachève l'histoire du siècle, avec le règne de Paul Ier (1796-1801). Il contient, de plus, les accessoires bibliographiques et iconographiques communs aux tomes II et III.

L'étude du règne de Catherine II débute par un chapitre consacré à la *Personnalité de la souveraine*. Nous voyons l'obscure petite princesse d'Anhalt-Zerbst, mariée à seize ans à un jeune butor, et qui se consolera de cette mauvaise fortune avec l'éclectisme que l'on sait : d'une part en collectionnant les aventures amoureuses ; de l'autre — et c'est ce qui nous intéresse — en développant, par un travail acharné, par la lecture, par des échanges épistolaires avec les plus grands politiques, savants et lettrés de son époque, une intelligence et une culture hors de pair.

Elle n'est pas musicienne mais elle sait, d'intuition, l'importance de la musique dans la vie d'une nation civilisée. Elle tente de s'initier : « Je meurs d'envie, écrit-elle à F. M. Grimm, d'écouter et d'aimer la musique, mais j'ai beau faire, c'est du bruit, et puis c'est tout. J'ai envie d'envoyer à votre nouvelle société de médecine un prix pour celui qui inventera un remède efficace contre l'insensibilité aux sons de l'harmonie. » Mais elle n'ira jamais plus loin qu'un certain goût pour le folklore et pour l'opera buffa (vers la fin de sa vie, elle écrira même les livrets de cinq opéra-comiques russes). L'important est qu'elle travaille, de tout son pouvoir, à répandre la pratique de la musique. Sur son ordre on l'enseigne à l'Institut des jeunes filles nobles de Smolna, qu'elle fonde en 1764, ainsi qu'à l'Académie des Beaux-Arts. Elle crée une école d'art dramatique (opéra, comédie, ballet) près les théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg. Elle appelle auprès d'elle les meilleurs compositeurs italiens ou italianisants, Galuppi, Traetta, Sarti, Paisiello, Cimarosa, Martin i Soler, reconstitue les troupes théâtrales amputées par Pierre III, en fait venir de nouvelles, comme celle qu'amène de Paris, en 1764, le chef d'orchestre français Jean-Pierre Renaud. Bientôt coexisteront des troupes italiennes, françaises, allemandes, russes, ces dernières prenant de l'importance à mesure que se révèlent des compositeurs nationaux, Bérézovsky, Bortnianski, Pachkevitch, Fomine, Matinsky (ce dernier, serf du comte Yagouginsky).

Sous le règne de Paul Ier (1796-1801), étudié dans le dernier volume, un brusque changement se produit. Enfant, le futur tzar était rassasié de théâtre : on lui faisait voir et entendre tout un répertoire de comédies et d'opéras-comiques fort lestes, auxquels il semble qu'il ait pris plaisir. A peine couronné empereur, il se révèle rigoriste, tyrannique, ennemi décidé de ce qu'il appelle « la licence française » ; il limite le nombre des théâtres privés, réduit les orchestres, oblige les théâtres à terminer leurs représentations à huit heures du soir, règlemente jusqu'aux applaudissements ! Une vie musicale continue, cependant, dont les notices de R. A. M. nous donnent la même fidèle et vivante image que pour le régne de Catherine II : théâtres, concerts, écoles, biographie des compositeurs, exécutants, impresarii, décorateurs, notes sur leur vie matérielle (des musiciens, chanteurs,

acteurs, de condition serve, peuvent être rendus à la simple domesticité, soit pour manque d'application ou de talent, soit parce que l'exige une compression de crédits !), tous les aspects de ce vaste sujet sont traités à fond, selon l'ordre chronologique. Des index soigneusement articulés permettent, le cas échéant, un regroupement méthodique. Y sont adjoints, une bibliographie de plus de 500 titres, 154 illustrations inédites pour la plupart (portraits de personnages éminents, fac-similés de manuscrits et d'éditions originales, vues et plans de théâtres, etc.), et des appendices consacrés à l'histoire de l'École Théâtrale de Saint-Pétersbourg, aux spectacles dans les établissements d'éducation, aux théâtres privés et aux artistes-serfs, aux orchestres de cors russes.

Pour la première fois, nous pouvons prendre une idée exacte et complète, et de l'épanouissement en Russie de la musique italienne et française au XVIIIe siècle, et des essais encore fragmentaires d'un art proprement national. Nous assistons aussi à la naissance d'une virtuosité instrumentale russe, surtout illustrée par le violoniste Ivan Khandochkine.

Mais l'ouvrage de R. Aloys Mooser, s'il est d'importance capitale pour l'histoire de la musique en Russie, n'intéresse pas moins l'histoire générale de la musique européenne. Il comble en effet les graves lacunes qui subsistaient dans la biographie de musiciens italiens, français, allemands attirés en Russie par les souverains, ou par le goût de l'aventure : Sarti, Galuppi, Traetta, Himmel, Beer, Starzer, Jarnowick, Lolli, la cantatrice lyonnaise Chevalier (née Poirot, qui subjugue le fantasque Paul Ier et fait presque figure d'impératrice, jusqu'au jour où l'assassinat du tzar lui vaut d'être renvoyée de Russie), le chef d'orchestre belge Alexandre Paris, cent autres, de qui la carrière peut être désormais entièrement retracée.

J'ajouterai que la présentation de ce livre, modèle d'équilibre et de clarté, est digne du contenu, ce qui n'est pas un mince éloge.

Marc PINCHERLE.

Julia d'ALMENDRA. — **Les Modes Grégoriens dans l'œuvre de Claude Debussy.** Paris, G. Enault, 1950, 1 vol. in-4° de XVI et 192 p., avec nombreux exemples musicaux, 6 pl. hors-texte.

Ce n'est pas sans une pointe de scepticisme qu'on aborde la lecture de cette thèse présentée à l'Institut Grégorien de Paris : on ne voit pas bien Debussy s'adonnant à une étude systématique des anciens modes ; il était facile à un musicien aussi averti que lui de donner une teinte d'archaïsme à ses mélodies en utilisant des procédés déjà employés par Berlioz, Gounod, etc. comme le remplacement du demi ton de la sensible par un « ton plein ». Or en parcourant le livre, on s'aperçoit que, pendant toute sa carrière, Debussy, *sciens et prudens*, a utilisé notamment les 1er, 4e et 8e modes, ce que confirme un document capital, publié en appendice, d'après lequel le maître a fait un séjour à Solesmes en 1893 pour se documenter sur la *modalité*. Dès lors les analyses de l'A., qui semble quelquefois entraînée par son sujet, prennent un haut caractère de probabilité, et révèlent un Debussy théoricien inconnu, qui a subtilement employé les vieux modes pour créer un langage musical nouveau. Sans compter *Pelléas et Mélisande*, vingt-deux œuvres (dont le

Martyre de St Sébastien) sont disséquées au point de vue qui nous occupe ici, et amènent à des conclusions convergentes. Il y a donc là, un nouvel aspect, négligé jusqu'ici, de l'esthétique de Claude de France.

E. B.

FESCHOTTE (Jacques). — **Les Hauts-Lieux de la musique**, S. E. F. I., Paris, 35, rue Godot de Mauroy ; in-16 jésus de 190 p. ; Strasbourg, Librairie Istra, s. d., 1950. — **Berlioz, la vie, l'œuvre, discographie.** Collection Euterpe, Paris, 1951. la Colombe, édit. du Vieux Colombier ; in-18 de 50 p.

M. Jacques Feschotte a eu l'idée, qui sera fort prisée des historiographes futurs de la musique, de situer, entre 1930 et 1939 « l'origine, le caractère et le développement » des grandes solennités musicales de l'Europe et de compléter cet exposé bien vivant « en présentant dans leurs lignes essentielles les efforts poursuivis en France dans un esprit analogue », ces toutes dernières années.

En six chapitres pittoresques et fort documentés, il évoque d'abord le plus illustre, Bayreuth et le « dernier festival, qu'il situe en 1931, la dernière année avant l'hitlérisme ; puis Salzbourg et Mozart, avec les Festspiele dramatiques de Reinhardt, avec Bruno Walter, avec Toscanini dirigeant le *Requiem* de Verdi en présence du chancelier Schuschnig, l'année sinistre de l'*Anschluss* 1937 ; Munich et la commémoration du cinquantenaire de la mort de Wagner en 1933, avec Knappertsbuch et Schnitz.

M. Feschotte nous conduit ensuite en Italie, aux *Mais florentins* (créés en 1933 par le gouvernement de Mussolini) ; où l'Opéra de Paris, conduit par Gaubert fit applaudir *Castor et Pollux*, Rameau en face de Rossini et Bellini ; où Copeau, en 1935, remplaça Reinhardt ; où l'on vit le flûtiste Moyse se joindre au quatuor Busch, Weingartner, B. Walter, Serafini.

C'est ensuite le Festival de Lucerne, dont on trouve en appendice les programmes complets, de 1937 à 1949.

Le dernier chapitre est consacré à « une cité prédestinée », Strasbourg, dont M. Feschotte nous énumère d'abord les ressources musicales uniques en France par leur réunion : orchestre de Fritz Münch et Paul Bastide, chœur de Saint-Guillaume avec l'abbé Hoch, chorale de Saint-Thomas, société des Amis de la Musique, animatrice de toutes les festivités, etc. Succédant à d'importantes manifestations d'orchestre (avec Furtwängler ou le quatuor Busch, par exemple), les Festivals proprement dits furent dirigés depuis 1934 par Raugel, Ansermet, Gaubert, E. Bigot, A. Wolff de Paris ; Ansermet revint en juin 1939 pour un festival Bach ; puis ce fut le silence... jusqu'au second festival Bach en 1947.

Dans une annexe, rédigée en 1949, l'auteur des *Hauts-Lieux de la musique* a rappelé deux créations récentes : les festivals d'Aix-en-Provence et de Besançon, nés en 1948, et qui méritent plus qu'une brève mention ; il n'a pu que renvoyer le lecteur aux études de détails publiées par Mme H. Morhange et lui-même dans *Images musicales*, en septembre et octobre 1948, et aux livrets-programmes publiés par la direction de ces Festivals. On sait que les manifestations d'Aix se sont signalées sur la scène et au concert par des exécutions et des représentations modèles d'œuvres de Mozart (notamment *Cosi fan tutte*, *Don Juan*, et cette année même *l'Enlèvement au Sérail*, et *le*

Mariage secret de Cimarosa) ; tandis qu'à Besançon, le festival « s'affirme selon la formule d'éclectisme qui a fait la fortune de Lucerne ». Et, dans une conclusion datée de 1949, M. Feschotte nous met en garde, en termes modérés, contre la multiplication inconsidérée de ces manifestations, indiquant quelles sont, selon lui, les conditions psychologiques ou autres qui s'imposent à la création de festivals dignes de ce nom. On ne peut qu'être de son avis.

— Dans son petit volume sur *Berlioz*, qu'il publie dans la collection « Euterpe », M. Feschotte a voulu simplement retracer la vie et parcourir l'œuvre, tant littéraire que musical, du maître, qu'il analyse brièvement. En quelques pages liminaires, il combat fort justement le « tragique malentendu » qui pèse toujours sur sa mémoire, et il souhaite que, pour son centenaire, en 1969, on accorde les honneurs du Panthéon (qui n'abrite encore aucun musicien) aux restes mortels de Berlioz [1].

L'auteur, cependant, nous paraît exagérer quelque peu le « pouvoir de haine » et l' « esprit jaloux » du musicien qui, somme toute, étant donné son caractère et son tempérament, son hérédité aussi, ne diffère pas beaucoup de maint artiste de tous les temps et de tous les pays. Berlioz eut seulement, — quelque fois, — le courage d'en convenir, — *post mortem !* [2]

J.-G. PROD'HOMME.

Robert WANGERMÉE. — **François-Joseph Fétis musicologue et compositeur. Contribution à l'étude du goût musical au XIXe siècle.** Bruxelles, Palais des Académies, 1951, 355 p. (Mémoires de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique, t. VI, fasc. 4).

Ce n'est pas une réhabilitation que tente dans cet ouvrage R. W. Ce n'est pas non plus l'étude définitive d'un sujet aux multiples aspects. « Nous avons donné, dit l'auteur, à chacun des domaines de l'activité de Fétis une place proportionnelle à leur valeur la plus générale » (p. 4). Place qui peut être jugée excessive pour le compositeur si l'on se place à un autre point de vue que celui de la vie musicale belge. Place presque inexistante pour le critique musical, dont les jugements sur Rossini et Beethoven ont été sévèrement relevés notamment par A. Machabey (*Traité de la critique musicale*, 1947, p. 185-186). Place pleinement justifiée s'il s'agit du musicologue. Le temps est loin, en effet, où P. Aubry, M. Brenet et beaucoup d'autres, ne se lassaient pas de prendre Fétis en flagrant délit d'erreur. Personne ne songe à nier aujourd'hui que la *Biographie des musiciens* était « une œuvre originale, critique et scientifique » (p. 154).

On ne peut reprocher à R. W. de n'avoir pas poussé jusqu'au bout l'étude de ses sources. Il a jugé que ce tempérament balzacien devait être étudié d'abord dans ses écrits et s'est imposé la lecture de ces traités pédagogiques, de tous ces gros ouvrages devenus inutilisables où l'on découvrait vers 1840

1. A la page 45, une coquille a transformé le nom imaginé par Berlioz de Pierre Ducré en Ducreux. On sait que son nom est formé de celui de l'architecte Duc, auquel Berlioz ajouta la note *ré*.

2. Dans une des lettres de Sébastien de Brossard, publiées par Mme Lebeau dans la *Revue de Musicologie* de juillet (p. 21), ne lisons-nous pas, en juin 1625 : « Entre nous, je ne connois pas de nation plus envieuse que celles des musiciens, surtout en France ? »

une nouvelle « théorie générale et philosophique de l'art » (p. 155). C'est le grand mérite de l'auteur d'avoir, pour chaque domaine, mis en valeur l'apport véritable de Fétis. Partout on retrouve une de ses préoccupations essentielles : saisir le mouvement de forces qui, au XIXe siècle, aboutit à la négation de l'idée de progrès en musique et bientôt à la prééminence de la musique ancienne sur la musique contemporaine.

En ce qui concerne la bibliographie du sujet, les ressources de la bibliothèque du Conservatoire de Paris peuvent apporter quelques compléments. Ce dépôt possède les premières éditions de la *Méthode élémentaire et abrégée d'harmonie* (Ch. Petit. Voir p. 50, note 2) et du *Traité du chant en chœur* (Schlesinger. Voir p. 89, note 2) ; le ms. autogr. d'une courte pièce pour piano datée de « Paris, 18 oct. 1836 » ; un exemplaire de *L'Amant et le mari* relié aux armes de Guillaume Ier, roi des Pays-Bas ; les épreuves corrigées d'une partie de la seconde édition de la *Biogr. des musiciens* ; surtout une trentaine de lettres de Fétis entre 1830 et 1867 adressées à Brandus, Weckerlin, Habeneck, C. Pleyel, etc. C'est seulement le jour où l'on aura réuni la correspondance du musicologue belge que pourra être retracée la genèse de la *Biographie*. Car on se rend mal compte en lisant l'ouvrage de R. W. de l'étendue des recherches originales faites par Fétis. Plus qu'une liste des travaux musicologiques disponibles en son temps, il nous faudrait le nom des bibliothèques, grandes et petites, où il travailla, les titres des vieux catalogues et des bibliographies dans lesquels il rencontra nombre de références qu'on ne connait encore aujourd'hui que par lui et qu'il n'a certainement pas inventées. La mémoire a été trop souvent pour lui une source valable, ce dont il ne s'est jamais caché : « Je ne me souviens plus où j'ai trouvé ce renseignement », dit-il à l'article Haendel (t. IV, 2e éd., 1862, p. 181). Remarque qu'il aurait pu répéter à chaque page.

Après ce beau chapitre d'historiographie, c'est cette reconstitution de la mémoire de Fétis qui rendrait sans doute les plus grands services aux musicologues. Peut-on le demander à R. W., dont nous attendons déjà l'étude sur le goût musical en France au XIXe siècle, annoncée dans le sous-titre de cet ouvrage ?

François Lesure.

Ake Davidsson. — **Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles conservés à la Bibliothèque de l'Université royale d'Upsala.** — Upsala, [Almquist et Wiksells], 1951, t. II et III, 168 et 204 p.

Il s'est écoulé 40 années entre le premier volume de ce catalogue, publié par R. Mitjana, et son actuel achèvement. L'auteur s'explique dans l'Avant-propos des modifications qu'il a dû faire subir au système descriptif de son prédécesseur et qui n'atteignent que des points de détail. S'il a dû supprimer la transcription intégrale des dédicaces, il a, en revanche, multiplié les références bibliographiques d'une manière extrêmement heureuse, tout en maintenant les précieuses indications de provenance. On s'étonne seulement de ne pas rencontrer le nombre de pages et les signatures. Mais le seul reproche sérieux que l'on pourrait faire à la méthode bibliographique de M. Davidsson est d'avoir donné le dépouillement des volumes d'après les tables et non d'après le contenu. Il en résulte que les incipits des différentes pièces d'un recueil sont souvent trop courts et ne suffisent pas à identifier

les textes littéraires. De même il eût peut-être été préférable de renoncer à une table générale des pièces classées par auteurs en faveur d'un index où tous les incipits eussent été classés alphabétiquement, sans tenir compte de leurs auteurs. Depuis les *Sammelwerke* de R. Eitner on avantage trop dans les catalogues les recherches purement biographiques au détriment des recherches systématiques.

Il est impossible de donner une idée de la richesse des fonds décrits en matière d'imprimés allemands, italiens et français. Le t. II recense la musique profane, dramatique et instrumentale, avec des additions au t. I pour la musique religieuse. Le t. II contient la description des recueils collectifs et les tables. Bornons-nous à citer quelques exemplaires uniques français, parmi les plus précieux, comme les *Quatrains de Pibrac* de G. Boni et les *Meslanges* de P. Certon. Beaucoup d'autres ouvrages du XVIe s. proviennent de la belle bibliothèque de l'archevêque de Mayence J. Schweickhardt von Cronberg que les suédois emportèrent au cours de la Guerre de Trente Ans. Pour le XVIIe siècle mentionnons une heureuse surprise : des *Pièces pour le violon à quatre parties de differents Autheurs* (R. Ballard, 1665), que n'avaient connu ni Ecorcheville ni La Laurencie. Ce fait est typique des conséquences que peut avoir un mauvais système de classement dans un ouvrage de références. Car le recueil avait été mentionné par Eitner (*QL*, VII, 442) ; mais qui l'y aurait cherché à un article « Pièces » ?

F. LESURE.

Robert BORY, **La vie de Frédéric Chopin par l'image,** avec une préface d'Alfred Cortot. Genève, éd. Alexandre Jullien, 1951, un vol. in-4° de 220 pp.

Ce beau livre, établi par Robert Bory sur le même modèle et avec le même scrupule que ses précédentes iconographies de Liszt, Wagner et Mozart, se trouve de ce fait suffisamment recommandé pour qu'on n'ait pas à se répandre en commentaires. Deux points, cependant, valent qu'on attire sur eux l'attention de quiconque s'intéresse à Chopin et à son temps : la rareté des portraits du génial musicien, réunis pour la première fois, semble-t-il, de façon aussi complète ; et surtout le fait que R. B. avec un bonheur aidé par beaucoup de patience et de perspicacité, a pu retrouver les photographies prises jadis de nombreux documents originaux détruits depuis 1940 au cours des bombardements infligés aux villes de Pologne.

Le plan du volume est simple et logique. Une courte introduction rappelle de la biographie de Chopin ce qu'il est strictement nécessaire de savoir pour que l'iconographie ait tout son sens. Cette iconographie — plus de 400 images — illustre chronologiquement l'existence de Chopin, préfacée par quelques pièces relatives à son ascendance lorraine. Elle comprend des vues des sites où il vécut, les portraits de ses proches, les siens, de l'adolescence aux poignants croquis pris dans sa chambre mortuaire par Graeffe et Kwiatkowski, ses caricatures, celles que lui-même a dessinées, des fac-similés de lettres, programmes de concerts, œuvres manuscrites ou éditées, l'histoire de ses amitiés et de ses passions.

C'est une œuvre d'érudition, sous les apparences d'un recueil de pur agrément.

Marc PINCHERLE.

Adolfo SALAZAR. — **Musica, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes.** Tirage à part de *Nuestra Musica* (revue musicale paraissant à Mexico), octobre 1949 et janvier 1950, grand in-8° de 68 + 72 p.

Le tableau, dressé par M. Salazar, des instruments et des danses mentionnés par Cervantès ne tient pas moins de deux pages et comprend treize instruments à cordes, dix-sept instruments à vent, dix-sept instruments de percussion, trente danses de toute nature (mondaines, populaires, etc.). L'A. a dépouillé non seulement les romans, mais les comédies du grand écrivain espagnol, et nous présente le résultat de ses investigations, accompagné de substantielles notes. Il est inutile de souligner l'intérêt historique de pareilles recherches, trop rares à notre gré, et si précieuses, tant pour l'histoire des instruments que pour celle de la danse.

E. B.

Adolfo SALAZAR. *Juan Sebastian Bach,* Fondo de cultura economica, Mexico, 1951, 1 vol. in-8°, 345 p.

Cet ouvrage a été composé à la demande du Comité Directeur Mexicain du deuxième centenaire de la mort de J. S. Bach. Il est destiné au lecteur cultivé, mais non spécialisé. L'auteur veut seulement suggérer des perspectives déterminées. La vie du musicien est traitée brièvement ; elle justifie la raison matérielle de sa production, mais ne permet pas d'en expliquer le sens et l'esprit. A. Salazar se défend, en effet, de donner une interprétation littéraire et romantique de l'œuvre. Le message de Bach, sans intention esthétique formelle, se traduit par des successions sonores expressives en elles-mêmes, de par leur propre substance spécifique. L'artiste vit dans son œuvre, qui, à un moment donné de l'évolution de la musique, est le résultat d'une série d'expériences sans cesse renouvelées qui s'intègrent dans l'histoire. De cette œuvre, l'auteur s'efforce de cerner les contours ; il envisage les diverses formes instrumentales et vocales du point de vue historique, examine le processus de leur production respective et les analyse. Enfin il essaie de dégager leur contenu spirituel et de formuler un jugement critique qui les situe avec précision.

Le chapitre sur la musique instrumentale est suivi d'une intéressante étude sur les instruments du temps. L'ouvrage, soigneusement édité, est agrémenté d'exemples musicaux. Il offre un résumé concis, clair, complet et vivant de l'art du grand Cantor.

André VERCHALY.

JOSÉ SUBIRA, **El Teatro del Real Palacio (1849-1-1851), con un bosquejo preliminar sobre la musica palatina desde Felipe V hasta Isabel II.** Madrid, éd. Istituto Español de Musicologia, 1950. Un vol. in-8° de 300 pp.

Comme l'indique le titre, la partie la plus importante de cet ouvrage est consacrée à l'état de la musique en Espagne sous le règne d'Isabelle II, et plus particulièrement à tout ce qui gravite autour du théâtre royal, les deux principales figures étant celles de la souveraine et celle du compositeur Emilio Arrieta, étudié pour la première fois de façon exhaustive.

Mais les chapitres préliminaires ont, au préalable, retracé l'évolution du goût à partir du règne de Philippe V (1701-1746). Français de naissance,

marié à une Italienne, sa faveur va d'abord à C. F. Pollaroli, à Giov. Bononcini, à Alessandro Scarlatti, aux Espagnols écrivant « al estilo italiano », bien que la zarzuela ait sa place au répertoire. Fernand VI (1746-1759) continue de favoriser l'opéra, protégeant Farinelli, entretenant un excellent orchestre de 45 musiciens, dont le fameux violoniste José Herrando.

Si Charles II, qui lui succède (1159-1788), affiche une aversion profonde pour la musique, et plus particulièrement l'opéra, son frère, l'infant Don Luis, et son fils, l'infant Don Gabriel en encouragent le développement, celui-ci patronnant le P. Antonio Soler, celui-là Boccherini. Charles IV (1788-1708) et Ferdinand VII (1808-1833) renoueront la tradition royale.

L'exposé de M. José Subira est appuyé par une documentation abondante, extraite en majeure partie de pièces d'archives. Des inventaires de bibliothèques, des notes biographiques détaillées apportent une lumière nouvelle sur une province assez mal connue de l'histoire de la musique aux XVIIIe et XIXe siècles, et complètent nos connaissances sur des compositeurs de renom, tels que le P. Soler, Fernando Sor, Emilio Arrieta. A signaler des notes sur Alexandre Boucher, qui sont à confronter avec les récits assez fantaisistes que le violoniste fameux (moins qu'il ne se plaît à le dire) a laissés de son passage à la cour d'Espagne.

Un certain nombre de fautes d'impression seraient à corriger, dans l'orthographe des noms propres : Alestrino pour Mestrino, Sueur pour Le Sueur, Assioli pour Asioli, Tricklor pour Tricklir, Misliwecel pour Mysliweček.

M. PINCHERLE.

Mithat FENMEN. — **Pivanistin Kitabi** (*le livre du Pianiste*), Ankara, Akba Kitapévi, 1947, 1 vol. in-8° de 248 p. avec illustrations.

Ce manuel, très complet, comprend une petite histoire du piano et de son mécanisme, une étude sur sa technique, sa pédagogie, les fameux conseils de Schumann, le piano en Turquie, la biographie des auteurs qui ont écrit pour le piano et la liste de leurs œuvres, un coup d'œil sur l'accord et l'entretien de l'instrument, enfin une table des termes musicaux italiens, français, allemands. Ouvrage pratique et très complet.

E. B.

Hüsamettin EGÉ. — **Musikicilerimiz** (*Nos musiciens*). Brousse, Uygun Basimévi, 1948, 1 vol. in-8° de 48 p. avec portraits.

Cet opuscule montre, par la biographie de ses représentants, où en est l'art ocidental en Turquie. Tour à tour sont présentés les compositeurs, les exécutants, les folkloristes, et les musicologues, parmi lesquels figure naturellement notre collègue M. Ragip Gazimihâl.

E. B.

PÉRIODIQUES

FRANCE. — **Bulletin Mensuel de l'Union Française des Œuvres Laïques d'Education Artistique.** Paris : Favre Georges, *Les Grandes Figures de la Musique Française Moderne : Edouard Lalo* (décembre 1949), *G. Fauré* (janvier 1950), *H. Duparc* (février 1950), *Cl. Debussy* (mars 1950), *M. Ravel* (avril 1950), *P. Dukas* (mai 1950), *V. d'Indy* (juin 1950), *Al. Roussel* (juillet 1950).

— **Contrepoints.** Paris, dir. F. Goldbeck.

1951, 7e cahier : Schwab (R.), *Bach : apparentes questions et vrais secrets.* — Bernson (B.) et Bernson (M.), *J.-L. Bach peint par lui-même Essai grapho-psychologique.* — Cœuroy (A.), *Schumann et Bach.* — G[oldbeck] (F.), *Pages d'une chronique pour l'année Bach.* — Pincherle (M.), *J.-S. Bach et le violon.* — La Grange (H.-L. de), *Bach, interprétation, disque.* — Boulez (P.), *Moment de Bach.* — Liaud-Sabiel (J.), « *Unfaithfully yours* » [à propos des transcriptions de Bach]. — Brelet (G.), *Bach et Wagner.* — Schaeffner (A.), *Variations Schœnberg.*

— **L'Orgue.** Paris, réd. N. Dufourcq.

1950, n° 56 : Vötterle (K.), *Une effigie de Bach jeune.* — Dufourcq (N.), *Le triple prélude et fugue en mi-bémol pour orgue de J. S. Bach.* — Besse (C.), *Note sur l'orgue de N. D. La Réal de Perpignan.* — Denis (P.), *Les organistes français d'aujourd'hui. IX. Olivier Messiaen.* I. — Adcock (E. E.), *Orgues anglaises, II : l'orgue de la cathédrale de Peterborough.* — *A propos du deuxième Centenaire de la mort de Jean Sébastien Bach.* — Raugel (F.), *Le Congrès international de musique tenu à Lünebourg du 12 au 22 juillet 1950* [et les orgues de Lunebourg].

N° 57 : Schmidt (B.), *Les épreuves d'orgue au concours international d'exécution musicale de Genève.* — Miramon Fitz-James (B. de), *Une victoire française* [au concours de Genève]. — Denis (P.), *Les organistes français d'aujourd'hui. IX. Olivier Messiaen.* II [avec catalogue des œuvres et discographie]. — Dufourcq (N.), *Olivier Messiaen, musicien de l'obsession.* — *A propos du cinquantenaire de la mort de Cavaillé-Coll. Lemmens et Cavaillé-Coll.* Publication de lettres. — Ringue (J.), *L'orgue de Soultz (Haut-Rhin)* [fin]. — Huré (R.), *Le grand orgue de la cathédrale de Fort de France (Martinique).*

1951, nos 58-59 : Denis (P.), *Les Organistes français d'aujourd'hui.*

X : Gaston Litaize. — PERROT (J.), *Quelques précisions sur la facture d'orgue au Xe siècle.* — RAUGEL (F.), *Le congrès de la Société internationale de musique religieuse et moderne tenu à Cologne (20-23 octobre 1950).* — NARDIN (P.), *Les nouvelles orgues de Saint-Pierre-le-Jeune à Strasbourg.* — BORREL (E.), *Un précurseur de la bitonalité : César Franck.* — FERINGA (K.), *L'orgue aux Pays-Bas en 1950.* — VALLOMBROSA (A. de), *Les orgues de chœur à Paris.* — HARDOUIN (P.), *Le grand orgue de Saint Médard à Paris* [I]. — DUFOURCQ (N.), *Autour des orgues du Conservatoire national et de la Chapelle des Tuileries* [I]. — *A propos du cinquantenaire de la mort de Cavaillé-Coll. Lemmens et Cavaillé-Coll.* Publication de lettres. — DUFOURCQ (N.), *Marc de Ranse (1881-1951).* — RAUGEL (F.), *Georges Jacob (1877-1950).* — CELLIER (A.), *Georges Ibos (1885-1950).*

— **Polyphonie.** Paris, dir. S. Moreux.

6e Cahier : La musique mécanisée. — MOREUX (S.). *La partition musicale microgénique. Réflexions et conseils pratiques.* — BERNHART (J.), *De la reproduction mécanique des nuances musicales.* — SCHAEFFER (P.), *Introduction à la musique concrète.* — DESCAVES (P.), *Psychologie de l'auditeur de Radio.* — HOÉRÉE (A.), *Histoire et fonction de la musique de film.* — GARRET (J.-W.), *L'enregistrement et l'évolution des formes musicales.* — BAUDRIER (Y.), *Image et musique.* — DALLOZ (M.), *Le disque et la musique.* — PANIGEL (A.), *Vers un nouveau comportement devant les problèmes de musique enregistrée.* — POULLIN (J.), *Disques et haute fidélité.* — BILLARD (P.), *L'amateur de musique et le magnétophone.* — STRASCHNOV (Q.), *Le régime juridique des émissions enregistrées.* — *Projet de législation de l'enregistrement à domicile.* — *Un musicien d'aujourd'hui : Jean Françaix. Portrait, Notes biographiques. Bibliographie.* — LEBRAS (A.), *La Société internationale pour la musique contemporaine.* — GARRETT (J.-W.), *Les deux bibles de la musique enregistrée : « Traité de prise de son » par José Bernhardt, « Psychologie et physiologie de l'audition » par Stevens et Davis.* — BONCOURT (C.-M. de), *La Fantaisie mécanique de Mozart.* — LANGER (Y.), *Bibliographie sommaire de la musique mécanisée.*

7e et 8e cahier : La musique et les problèmes de l'homme. — MACHABEY (A.), *Definitio musicae.* — LAUFFENBURGER (Dr.), *La musique et l'inconscient collectif.* — SOURIAU (E.), *Autorité humaine de la musique.* — VARAGNAC (A.), *De la musique dans l'activité de l'homme.* — MACHABEY (A.), *La musique et la médecine.* — DESCOTZ (J.), *Musique fonctionnelle.*

— **Revue grégorienne.** Paris, Tournai, Rome. dir. Dom J. Gajard.

1951, no 1 : GAJARD (Dom J.), *Du rôle des principales familles de manuscrits dans la restauration de la leçon grégorienne authentique.* — FROGER (Dom J.), *Les divers états du calendrier dans le Graduel romain.* — RIVIÈRE (Dom M. A.), *L'épisème horizontal.*

No 2 : CARRAZ (P.), *L'accent et l'ictus dans la métrique latine.* — BONNET (Dom A.), *Musique d'orgue et chant grégorien.* — POTIRON (H.), *Harmonie et composition modales.* — HUGLO (Dom M.), *Origine de la mélodie du Credo « authentique » de la Vaticane.* — LE GUENNANT (A.), *Le mouvement grégorien en France.*

N° 3 : Robert (Dom L.), *Pie X.* — Froger (Dom J.), *La Vigile pascale.* — Hourlier (Dom J.), *Le domaine de la notation messine.* I.

N° 4 : Gajard (Dom J.), *La nouvelle messe de l'Assomption.* — Robert (Dom L.), *Pie X* [suite]. — Hourlier (Dom J.), *Le domaine de la notation messine.* II.

N° 5 : Robert (Dom L.), *Pie X* [fin]. — Agustoni (L.), *Notation neumatique et interprétation.* I. — Huglo (Dom M.), *L'office du dimanche de Pâques dans les monastères bénédictins.*

— **Science et Vie.** Paris (août 1951), Vernillat (France) : *La Harpe survivra si sa fabrication sait se moderniser.*

ALLEMAGNE. — **Die Musikforschung.** Kassel u. Basel, Dir. F. Blume.

III (1950), n° 3-4 : Gerber (R.), *Ueber Formstrukturen in Bachs Motetten.* — Klotz (H.), *Bachs Orgeln und seine Orgelmusik.* — Engel (H.), *Sinn und Wesen der Musik.* — Sievers (G.), *Max Regers Compositionen in ihrem Verhältnis zu der Theorie Hugo Riemanns.* — Lipphardt (W.), *Studien zur Rhythmik der Antiphonen.* II. — Klotz (H.), *Karl Straube †.* — Gudewill (K.), *Bernhard Engelke †.* — Hickmann (H.), *Fabrikationsmarken an altägyptischen Blasinstrumenten.* — Sydow (B. E.), *Um Chopins Geburstdatum.* — Misch (L.), *Pseudokanons und Rätselkanons von Beethoven.* — Blankenburg (W.), *Die Stellung der Osanna in Bachs H. moll Messe.* — Protz (A.), *Die Entstehung von Hermann Allmers' Gedicht « Feldeinsamkeit ».* — Reichert (G.), *Allgemeiner musikwissenschaftlicher Kongress der Gesellschaff für Musikforschung vom 16 bis 20. Juli 1950 in Lüneburg.* — Eggebrecht (H. H.), *Die musikwissenschaftliche Bach-Tagung, Leipzig 1950, der Gesellschaft für Musikforschung (23. bis 26. Juli).* — Schneider (W.), *II. internationaler Musikbibliotheken Kongress in Lüneburg vom 21. bis 22 Juli 1950.*

IV (1951), n° 1 : Wiora (W.), *Der tonale Logos. Zu J. H. Handschins Buch « Der Toncharakter ».* I. — Reichert (G.), *Kirchentonart als Formfaktor in der mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts.* — Liess (A.), *Das österreichische Musikbuch von 1946 bis 1950.*

ANGLETERRE. — **The Consort.** London, ed. D. Swainson, published by the Dolmetsch foundation.

N° 7 (july 1950) : Dolmetsch (M.), *Personal recollections of Arnold Dolmetsch,* I. — Farmer (H. G.), *The Kidson collection.* — Dolmetsch (C. F.), *On playing the recorder.* — Pincherle (M.), *Florid ornementation.* — Dolmetsch (N.), *The chest of viols.*

N° 8 (june 1951) : Dolmetsch (M.), *Personal recollections of Arnold Dolmetsch,* II. — Poulton (D.), *The lute music of John Dowland.* — Swainson (D.), *The « upper mordent ».* — Dolmetsch (A.), *Alteration of rhythm* [adjonction pour la traduction française de « The interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth centuries ». — Corrette (M.), *Extracts concerning interpretation from a « Méthode... pour apprendre le violoncelle ».* — Couperin (F.), *François Couperin's preface to his « First book of harpsichord pieces »* (1713) [and] *to his « Second book of harpsichord pieces »* (1717). — *Rameau's notation.*

— **The Galpin society journal.** Cambridge, ed. R. T. Dart.

IV (june 1951) : MARX (J.), *The tone of the Baroque oboe.* — NEF (W.), *The Polychord.* — HICKMANN (H.), *Miscellanea Egyptologica.* — BAINES (A. C.), *Two Cassel inventories.* — DART (T.), *The earliest collections of clarinet music.* — HALFPENNY (E.), *A seventeenth-century flute d'Allemagne.*

— **Journal of the international folk music council.** London, secr. Miss M. Karpeles.

Vol. III (1951): SAYGUN (A. A.), *Authenticity in folk music.* — KARPELES (M.), *Some reflections on authenticity in folk music.* — BREWSTER (P. G.), *The so-called « folksong » programme of radio : a threat and a challenge.* — BURCHENAL (B.), *Folk dances of the United States : regional types and origins.* — SANDERS (O)., *The Texas cattle country and cow boy square dance.* — KNOTT (S. G.), *The national folk festival, United States.* — BARBLAN (M.), *Folk dances of Canada* [Résumé]. — POLADIAN (S.), *Melodic contour in traditional music.* — HALPERT (H.), *Vitality of tradition and local songs.* — JASIMUDDIN, *Folk music of East Pakistan.* — BAYARD (S. P.), *Principal versions of an international folk tune.* — BRONSON (B. H.), *Melodic stability in oral transmission.* — KAUFMAN (A.), *Indigenous and imported elements in the new folk dance in Israel.* — LORD (A. B.), *Yugoslav epic folk poetry.* — HERZOG (G.), *The music of Yugoslav heroic epic folk poetry.* — CAMPBELL (A.), *Herdsman's song and Yoik in Northem Sweden.* — BALYS (J.), *Lithunian folk songs in the United Stats.* — JACKSON (J. P.), *Native and imported elements in American religions folk songs.* — LUMPKIN (B. G.), *Traditional folk songs available on commercial phonograph records.* — ROBERTS (W. E.), *Comic elements in the English traditional ballad.* — BARBEAU (M.), *The Dragon mythe and ritual songs of the Iroquoians.* — ANDERSSON (O.), *Folk music and art music* [Résumé]. — NETTL (P.), *Musical folklore of the Baroque period in Austria.* — WATERMAN (R. A.), *Gospel hymns of a negro church in Chicago.* — WALTON (I. H.), *Songs of the Great Lakes sailors.* — KURATH (G. P.), *Iroquois midwinter medicin rites.* — SEEGER (C.), *An instantaneous music notator.* — HICKMANN (H.), *Note on an Egyptian windinstrument.*

— **Music and letters.** London, ed. E. Blom.

Vol. XXXI (1950), n° 4 : WOOD (T.), *Portrait of H. P. A.* [Hugh Percy Allen]. — DEAN (W.), *Schoenberg's Ideas.* — FRANK (A.), *Strauss's Last songs.* — JACOBS (A.), *Spohr and the baton.* — WARD (M. K.), *Mozart and the horn.* — DEAS (S.), *Beethoven's « Allegro assai ».* — HAUGER (G.), *William Shield.* — FARMER (H. G.), *Percussion and petticoats.*

Vol. XXXII (1951), n° 1 : WALKER (F.), *Donizetti, Verdi and Mme Appiani.* — HOWELLS (H.), *A note on Alan Rawsthorne.* — STEVENS (J. E.), *Rounds and canons from the early Tudor song-book.* — SCOTT (M. M.), *Haydn stayed here !* — FISCHER (I.), *A note in op.* 27, n° 2 [de Beethoven]. — CARSE (A.), *The choral symphong on London.*

N° 2 : HALFPENNY (E.), *Musicians at James II 's coronation.* — MURRILL (H.), *Aspects of Stravinsky.* — BAX (A.), *E. J. Moeran,* 1894-1950. —

Coghill (N.), *Thomas Wood*, 1892-1950. — Shirlaw (M.), *The music and Tone-systems of ancient Greece.* — Kelsey (F.). *The nature of the singing voice.* — Sands (M.), *Oliver Goldsmith and music.* — Redlich (H. F.), *The Italian Madrigal : a bibliographical contribution.*

N° 3 : Schofield (B.) et Dart (T.), *Tregian's anthology.* — Hart (E. F.), *Introduction to Henry Lawe.* I. — Deutsch (O. E.), *Schubert, the collected works.* — Sceats (G.), *English hymnal and hymns A. et M.* — Benjamin (A.), « *The Consul* » [de Menotti]. — Jacob (G.), *Schoenberg and Brahms 's op. 25.* — Boult (A.), *Rosé and the Vienna Philharmonic.* — Butcher (A. V.), *School songs.*

N° 4 : *Arnold Schönberg*, 1874-1951 [par : J. A. F. Aprahamian, A. Bax, A. Bliss, E. Blom, etc.]. — Murril (H.), *Vaughan William 's Pilgrim.* — Hart (E. F.), *Introduction to Henry Lawes.* II. — Sederholm (C. G.), *Mozart 's death.* — Brown (M. J. E.), *Recent Schubert discoveries.* — Scholz (A.), *Liszt, a hitherto unpublished letter.*

— **The Music review.** Cambridge, ed. G. Sharp. Vol. XI (1950), n° 4 : Michel (A.), *Psychanalysis of music.* — Bruce (I. M.), *An act of homage ?* [sur l'influence de Mozart sur Haydn]. — Godefroy (V.), *Don Carlo* [de Verdi]. — Mason (C.), *Bartok and folksong.*

Vol. XII (1951), n° 1 : Christie (J.), *The future.* — Muir (P. H.), *An open letter to Paul Hirsch on his seventieth birthday.* — Dent (E. J.), *A pastoral opera by Alessandro Scarlatti.* — Redlich (H. F.), *Handel's « Agrippina »* (1709) : *problems of a practical edition.* — Scott (M. M.), *The opera concerts of 1795.* — King (A. H.), *An unrecorded English edition of Mozart's Duet-Sonata K. 19d.* — Brown (M. J. E.), *An introduction to Schubert's sonatas of 1817.* — Oldman (C. B.), *Beethoven's Variations on national themes » : their composition and first publication.* — Radcliffe (P. F.), *Beethoven in 1950.* — Clapham (J.), *Unorthodox finales.* — Meyerstein (E. H. W.), *Thoughts on « Les Troyens ».* — Aber (A.), « *Kapell meister musik* » ?. — Deutsch (O. E.), *Theme and variations with bibliographical notes on Pleyel's Haydn editions.* — Vlasto (J.), *The Rowe music library, King's College, Cambridge.* — Meyer-Baer (K.), *Classifications in American music libraries.* — Hirsch (O.), *Some articles and catalogues written or published by Paul Hirsch.*

N° 2 : Dickinson (A. E. F.), *The progress of Alan Rawsthorne.* — Carner (M.), *Mátyás Seiber and his « Ulysses ».* — Tischler (H.), *Mahler's impact on the crisis of tonality.* — Jacobs (A.), *Sullivan, Gilbert and the Victorians.*

N° 3 : Walker (F.), *Some notes on the Scarlattis.* — Godefroy (V.), *La « Forza del destino »* [de Verdi]. — Nettel (R.), *According to Damon* [à propos d'Egon Wellesz].

N° 4 : Hill (W. G.), *The genesis of Schubert's posthumous sonata in B flat major.* — Mitchell (D.), *Max Reger (1873-1916). An introductory music portrait.* — Stuart (C.) Katya Kabanova [*de Janáček*] *reconsidered.* — Chapman (R. E.), *The 5th quartett of Béla Bartók.*

— **Proceedings of the Royal musical association.** London, ed. Miss M. Scott.

Session LXXVII, 1949-50 : ANTCLIFFE (H.), *Mozarts Musical Autobiography.* — WALKER (F.), *Verdi's ideas on the production of his Shakespeare operas.* — BAKE (A. A.), *Some aspects of the development of Indian music.* — IRVING (K. E.), *Film music.* — PICKEN (L. E. R.), *A keyboard fugue by « Bach ».* — DAVIES (J. H.), *Music librarianship.*

BELGIQUE. — **Revue belge de musicologie.** Bruxelles. Réd. S. Clercx-Lejeune, R. Lenaerts.

Vol. IV (1950), n° 4 : VAN DER LINDEN (A.), *Le 80e anniversaire d'Ernest Closson.* — FEDERHOFER (H.), *Etats de la chapelle musicale de Charles V et de Maximilien.* — QUITIN (J.), *Sept motets inédits de Gilles Hayne, musicien liégeois.* — VAN DER LINDEN (A.), *Albert Roussel et Octave Maus.*

— **La Revue internationale de Musique.** Paris, Bruxelles, dir. S. D'Otremont.

1950, n° 8 : Bach et les siens. — BEAUFILS (M.), *Bach dans son temps.* — CHAILLEY (J.), *Atavismes musicaux de J. S. Bach.* — STEGLICH (R.), *Bach et ses contemporains.* — PINCHERLE (M.), *Bach et Vivaldi.* — CELLIER (A.), *Bach musicien d'église.* — LEIBOWITZ (R.), *La dialectique structurelle de l'œuvre de J. S. Bach.* — KLOTZ (H.), *Comment Bach interprétait Bach.* — RIVÈRE (Dr J.), *Bach d'après son écriture.* — CLAOUÉ (Dr C.), *Bach d'après son visage.* — MARCEL-DUBOIS (C.), *Bach et la lutherie.* — MARC (E.), *Bach humoriste.* — BORREL (E.), *Bach pédagogue.* — RICHARD (P. J.), *Bach acousticien.* — BENECKE (R.), *La famille Bach.* — WITOLD (J.), *W. Friedemann Bach.* — BROTHIER (J.-J.), *C. Ph. Emmanuel Bach.* — WIRTH (H.), *J. Chrétien Bach.* — DUFOURCQ (N), *Bach après Bach.* — HANDSCHIN (J.), *Bach et le XIXe siècle.* — FÉDOROV (V.), *Bach en France.* — DELANNOY (M.), *Bach et les musiciens d'aujourd'hui.* — *Bach et la musique contemporaine* (enquête). — PANIGEL (A.), *Discographie de J. S. Bach.*

1950-1951, n° 9 : STEHMAN (J.), *Ernest Closson.* [Nécrologe]. — COLLAER (P.), *Où en est la musique contemporaine ?* — CHAILLEY (J.), *L' « art » des sons et la « science » de musique.* — HANSDCHIN (J.), *Musicologie et musique.* — COHEN (G.), *Descartes et le ballet de cour.* — FRANZ (P.), *Chanteurs de jadis* [I], *les sopranistes.* — FESCHOTTE (J.), *les Festivals de musique en 1951.* — CHAILLEY (J.), *Découverte de dessins d'instruments de musique du XIIe S.* — *Le violon de Rouget de Lisle.*

1951, n° 10 : Mélanges Vincent d'Indy : INDY (Cte JEAN d'), *Vincent d'Indy en famille.* — SAMAZEUILH (G.), *Fervaal à Bruxelles et à Paris.* — VAN DEN BORREN (C.), *Souvenirs belges de Vincent d'Indy.* — FESCHOTTE (J.), *Vincent d'Indy criticophobe.* — LIONCOURT (G. de), *L'achèvement du Cours de composition de Vincent d'Indy.* — HONEGGER (A.), *Souvenirs sur la classe de Vincent d'Indy au Conservatoire.* — Études libres : BEAUFILS (M.), *La musique et l'homme.* — PETIT (P.), *1900 vu cinquante ans après.* — FRANZ (P.), *Chanteurs de jadis. II : les ténors français des 17e et 18e siècles.* — BERTHELOT (R.), *Une page ignorée de la vie de César Franck.* — ALGAZI (L.), *La tradition musicale juive.* — CHAILLEY (J.), *Monteverdi et la septième de dominante.* — PLÉ-CAUSSADE (S.), *Sur l'achèvement probable*

de l' « Art de la fugue ». — PLAMENAC (D.), *A propos du portrait de e Bach jeune.* — GAILLARD (P. A.), *Rencontre spirituelle d'Hector Berlioz et de Loys Bourgeoys à Saint-Paul de Londres.*

ESPAGNE. — **Instituto español de musicología. Anuario musical.**. Barcelona, ed. H. Anglés.

Vol. I (1946) : SPANKE (H.), *La teoria árabe sobre el origen de la lirica romanica a la luz de las últimas investigaciones.* — PUJOL (F.), *Clasificación de las canciones populares. Metodologia.* — SCHNEIDER (M.), *A propósito del influjo arabe. Ensayo de etnografia musical de la espana medieval.* — KASTNER (S.), *Tres libros desconocidos con música orgánica en la Bibliotecas de Oporto y Braga.* — DONOSTIA (le P. J. A. de), *El modo de « mi » en la canción popular española.* — SUBIRÁ (Y.), *La música de cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX.* — BALDELLÓ (Abbé F.), *Organos y organeros en Barcelona (Siglos XIII-XIX).*

Vol. II (1947) : ANGLÉS (MGR. H.), *La música conservada en la Biblioteca Colombina y en la Catedral de Sevilla.* — SCHNEIDER (M.), *La danza de espadas y la tarantela.* — QUEROL (M.), *La musica de los romances y canciones mencionades por Cervantes en sus obras.* — JOAQUIM (M.), *A propósito dos livros de polifonia existentes no Paço Ducal de Vila Viçosa (Portugal).* — SOLAR-QUINTES (N. A.), *I. Las relaciones de Haydn con La Casa de Benavente. II. Nuevos documentos sobre Luigi Boccherini. III. Manuel Garcia, intimo. Un capitulo para su biografia.* — DONOSTIA (le P. J. A. de) et TOMÁS (J.), *Instrumentos de música popular española. Terminologia general. Ensayo de clasificacion.* — ANGLÉS (Mgr H.), *La notación musical española de la segunda mitad del siglo XV. Un tratado desconocido de Guillermus... de Podio.* — LARREA (A. de), *Preliminares al estudio de la jota aragonesa.* — ARTERO (le Chne G.), *Oposiciones al Magisterio de Capilla en España durante el siglo XVIII.* — MADURELL (J. M.), *Documentalos para la historia del órgano en España.*

Vol. III (1948) : SCHNEIDER (M.), *Tipologia musical y literaria de la canción de cuna en España.* — ANGLÉS (Mgr H.), *El Archivo musical de la Catedral de Valladolid.* — SUBIRA (J.), *Jaime Facco y su obra musical en Madrid.* — ROMEN (J.), *El çanto dialogado en la canción popular. Los cantares a desafio.* — DONOSTIA (le P. J. A. de), *Notas acerca de las canciones de trabajo en el pais vasco.* — SOLAR QUINTES (N. A.), *Nuevas aportaciones a la biografia de Carlos Broschi (Farinelli).* — ANGLÉS (Mgr H.), *El órgano de la catedral de Lérida en 1543-1556.* — MADURELL (J. M.), *Documentos para la historia de maestros de capilla, infantes de coro, maestros de musica y danza y minustriles en Barcelona (siglos XIV-XVIII) :* I.

Vol. IV (1949) : SCHNEIDER (M.), *Los cantos de lluvia en España. Estudio etnológico comparativo sobre da ideologia de los ritos de pluviomagia.* — ROMEU FIGUERAS (J.), *La poesia popular en los cancioneros musicales espanoles de los siglos XV y XVI.* — BESSELER (H.), *La cobla catalana y el conjunto instrumental de danza « alta ».* — LARREA (A. de), *La Saeta.* — SOLAR QUINTES (N. A.), *Documentos sobre la familia de Domenico Scarlatti.* — BALDELLÓ (F.), *Los órganos de la basilica parroquial de Nuestra Señora*

de los Reyes (Pino), de Barcelona. — Subirá (J.), *Un manuscrito musical de principios del siglo XVIII. Contribución a la musica teatral española.* — Madurell (J. M.), *Documentos para la historia de maestro de capilla, organistas, órganes, organeros, músicos e instrumentos (siglos XIV-XVIII).* II

ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE. — **The Musical quarterly.** New-York, ed. P. H. Lang.

1951, vol. XXXVII, nº 1 : Einstein (A.), *Mozart's Kyrie, K. 90.* — Saygun (A. A.), *Bartók in Turkey.* — Ferand (E. T.), « *Sodaine and unexpected* » *music in the Renaissance.* — Fux (J. J.), *The study of the fugue, a dialogue. II. Transl. and ed. by Alfred Mann.* — Abraham (G.), *Schumann's « Jugendsinfonie » in G minor.* — Bridgman (N.), *Eustorg de Beaulieu, musician.*

Nº 2 : Kirkpatrick (R.), *Domenico Scarlatti's early keyboard works.* — Sternfeld (F. W.), *Copland as a film composer.* — Schofield (B.), *The manuscript of Tallis's forty-part motet.* — Loft (A.), *Richard Wagner, Theodore Thomas and the American centennial.* — Fux (J. J.), *The study of the fugue, a dialogue, III. Transl. and. ed. by Alfred Mann.* — Stevenson (R.), *John Marbeck's « Noted booke » of 1550.*

Nº 3 : Heinsheimer (H. W.), *Opera in America today.* — Einstein (A.), *Andre Antico's « Canzoni nove »« of 1510.* — Holde (A.), *A little-known letter by Berlioz and unpublished letters by Cherubini, Leoncavallo, and Hugo Wolf.* — Berger (J.), *Notes on sone 17th-century compositions for trumpets and strings in Bologna.* — Merriam (A. P.), *Flathead Indian instruments and their music.* — Fux (J. J.), *The study of the fugue, a dialogue, IV. Transl. and ed. by Alfred Mann.*

Nº 4 : Rubsamen (W. H.), *Schoenberg in America.* — Mac Ardle (D. W.) et Schultze (K.), *Five unfamiliar Beethoven letters.* — Plamenac (D.), *A reconstruction of the French chansonnier in the Biblioteca colombina, Seville. I.* — Ringer (A. L.). *A French symphonist at the time of Beethoven : Etienne Niçolas Méhul.* — Garside jr (C.), *Calvin's preface to the psalter : a re-appraisal.*

— **Notes.** (Music. library association). Washington, ed. : R. S. Hill.

Second series. Vol. VIII (1950-51), nº 1 : Kinkeldey (O.), *To Alfred Einstein.* — *Mozart and Dr Tissot* [correspondance]. — Rubsamen (W. H.) *Music research in Italian libraries, 3 rd installment.* — Waterman (R. A.), Lichtenwanger (W.), Herrmann (V. H.), Poleman (H. I.) et Hobbs (C.), *Bibliography of Asiatic musics, 13th installment.*

Nº 2 : Duckles (V.), *Concerning the International association of music libraries.* — Bukofzer (M. F.), *Toward a new inventory of musical sources* [la refonte du Quellen-Lexikon de Eitner]. — Duckles (V.), *The British Union catalog.* — Rovelstad (B.), *Music cataloging in the Copyright office.* — Waterman (R. A.), Lichtenwanger (W.), Herrmann (V. H.), Poleman (H. I.), et Hobbs (C.), *Bibliography of Asiatic musics, 14th installment.*

Nº 3 : Haskins (J. C.), *John Rowe Parker and the Euterpeiad.* — Shapiro (E.), *Ragtime, U. S. A.* — Mann (A.), *Records in the classroom.* — Miller (P. L.) et Shank (W.), *Some aftermath.*

Nº 4 : KENNY (E.), *Some letters to Emil Paur.* — ELLINWOOD (L.), *John Cotton or John of Affligem? The evidence of a manuscript in the Library of Congress.* — WATERMAN (R. A.), LICHTENWANGER (W.), HERRMANN (V. H.), POLEMAN (H. I.) et HOBBS (C.), *Survey of recordings of Asiatic music in the United States, 1950-51.*

ITALIE. — **Musica disciplina.** Rome, ed. A. Carapetyan.

Vol. IV, nº 2-4 (1950) : VAN DYK (S. A.), *Saint Bernard and the « Instituta patrum » of Saint Gall.* — PIRROTTA (N.), et LI GOTTI (C.), *Il codice di Lucca. II : Testi letterari* (E. LI GOTTI). — KAHMANN (B.), *Antoine de Fevin, a bio-bibliographical contribution. I : Biographical details.* — WALKER (P.), *Some aspects and problems of « Musique mesurée à l'antique ». The rhythm and notation of « Musique mesurée ».* — LESURE (F.), *La guitare en France au XVIᵉ siècle.*

— **La Rassegna musicale.** Roma, puis Milano, dir. G. M. Gatti.

Anno XVII (1947), nº 1 : RONGA (L.), *Crisi d'orientamento.* — PANNAIN (G.), *Atto di nascita dell'arte monteverdiana.* — MILA (M.), *Ascoltare la musica.* — D'AMICO (F.), *Verdi in salotto.* — GRAZIOSI (G.), *La Tecnica dell' interpretazione musicale.* — MANTELLI (A.), *La posizione di Strawinsky nella musica moderna.* — GAVAZZENI (G.), *Tre recenti pagine corali di Pizzeti.*

Nº 2 : MAGNANI (L.), *Monteverdi e il suo tempo.* — PARENTE (A.), *Frammenti.* — CALCATORRA (C.), *Ugo Sesini (1899-1945).* — SESINI (V.), *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo.* — TERENZIO (V.), *Debussy e Mallarmé.* — GATTI (G. M.), *Ricordo di Casella.*

Nº 3 : PIZZETTI (L.), *Musica a scopi culturale.* — BACCHELLI (R.), *Come ho studiato Rossini senza sapere la musica.* — MANTELLI (A.), *Manuel de Falla (1876-1946).* — PUGLIATTI (S.), *Funzione pratica del linguaggio musicale.* — CARAPETYAN (A.), *La musica nelle università americane.*

Nº 4 : MILA (M.), *L'ispirazione popolare nelle'arte di Brahms.* — MANTELLI (A.), *Il mondo poetico di Mendelssohn.* — PARENTE (A.), *Colori e suoni in « Fantasia » di Walt Disney.* — PINCHERLE (M.), *Vivaldi nella critica dal' 700 a oggi.*

Anno XVIII (1948), nº 1 : PANNAIN (G.), *Haydn e « La Creazione ».* — DELLA CORTE (A.), *Espressione, expression, Ausdruck.* — GIAZZOTTO (R.), *Poesia del Tasso in morte di Maria Gesualdo.* — MAGNANI (L.), *Schönberg e la sua scuola.* — RUBSAMEN (W.) H.), *La musica moderna nel film.* — COLACICCHI (L.), *Ermanno Wolf-Ferrari.*

Nº 2 : PUGLIATTI (S.), *Contenuto del linguaggio musicale.* — VIGOLO (G.), *« Louise », un romanze musicale.* — BONACCORSI (A.), *Andrea Stefani, musicista della « Ars nova ».* — SCHLOEZER (B. de), *Note su Béla Bartóck.* — ROSSI-LAUDI (F.), *Considerazioni semantiche sulla musica.* — BONISCONTI (A. M.), *Il nuovo realismo musicale.*

Nº 3 : MACHABEY (A.), *Fenomeni acustici e valori musicale.* — MILA (M.), *Il « Sacre du printemps » ha 35 anni.* — BARBLAN (G.), La *« Messa di Requiem » di Gaetano Donizetti.* — GHISI (E.), *Due cantate del Giudizio Universale di Giacomo Carissimi.* — DAMERINI (A.), *Boezio e la musica.*

N° 4 : CONFALONIERI (G.), *Di alcuni caratteri della musica inglese.* — GRAY (C.), *Inghilterra, non più « Terra senza musica ».* — PANNAIN (G.), *Ralph Vaughan Williams.* — MILA (M.), *Posizione di Britten nella musica inglese.* — GRAZIOSI (G.), *Nota su Edmund Rubbra.* — MURRIL (A.), *La B. B. C. e i compositori inglesi moderni.* — ZANETTI (E.), *Le lettere e l'opera nel Settecento inglese.* — PIRONTI (A.), *Cento anni di vita musicale inglese.* — *Piccolo dizionario di musicisti inglesi viventi.*

Anno XIX (1949), n° 1 : PARENTE (A.), *Castità della musica.* — ANSERMET (E.), *L'experience musicale e il nostro tempo.* — PANNAIN (G.), *In margine ad alcune opere di Strawinsky.* — PARIGI (L.), *L'organo portativo.* — CALDARELLA (A.), *Il primo incontro di Bellini con Rossini.* — *Voci aggiunte e rivedute per un dizionario di compositori viventi (G. Francesco Malipiero, Guido Turchi, Petrassi Gofredo).*

N° 2 : PIZETTI (I.), *A proposito di nuovi orientamenti dell' arte musicale.* — BONACCORSI (A.), *Boccherini e il suo « Stabat ».* BONISCONTI (A. M.), *G. Federico Ghedini e le sue ultime opere.* — MARKEVICH (I.), *Le musica e il costume.* — BARBLAN (G.), *Conclusioni su Bonporti.* — *Voci aggiunte e rivedute per un dizonario di composition viventi (G. F. Ghedini, G. Gavazzeni, V. Tommazini).*

N° 3 : PUGLIATTI (S.), *Memoria di suoni.* — DELLA CORTE (A.), *Dottori in composizione.* — PARENTE (A.), *La favola dell'oggettivismo.* — MANTELLI (A.), « *Pulcinella* » *di Strawinsky.* — GATTI (G. M.), *Lettera ad Arturo Toscanini sul miglior modo di onorare Verdi.* — TERENZIO (V.), *Marginalia ai corali di Bach.* — STROBEL (H.), *Pro e contro la musica moderna* [à propos des : « Gespräche über Musik » de Furtwängler]. — *Voci aggiunte e rivedute per un dizionario di compositori viventi (Rota Nino, Mario Peragallo).*

N° 4 : SLONIMSKY (N.), *Appunti e materiali per una biografia di Chopin.* — MILA (M.), *Inattualità di Chopin ?* — VLAD (R.), *Posizione storico di Chopin.* — CAPORAL (R.), *La scrittura pianistica chopiniana e la sua interpretazione.* — JANKÉLÉVITCH (V.), *Chopin e la morte.* — GRAZIOSI (G.), *Appunti per uno studio sulla interpretazione di Chopin.* — GLINSKI (M.), *Chopiniana.* — FERRERO (L.), *Chopin o l'adolescenza.* — *Testimonianze e pensieri su Chopin.*

Anno XX (1950), n° 1 : RONGA (L.), *Musicologia e filologia musicale.* — GAVAZZENI (G.), *Introduzione alla critica di Puccini.* — PREVITALI (F.), *Sulla crisi del teatro d'opera.* — BONACCORSI (A.), *Di alcuni « Quintetti » di G. G. Cambini.* — BONISCONTI (A. M.), *L'ultimo Strauss ?* — *Voci aggiunte e rivedute per un dizionario di compositori viventi (Luigi Dallapiccola, Roman Vlad, Riccardo Malipiero).*

N° 2 : PAOLI (R.), *Difesa del primo melodramma.* — SAVINIO (A.), *Tre opere di Strawinski.* — DALLAPICCOLA (L.), *Appunti sulla scena della statua del « Don Giovanni ».* — CERVELLI (L.), *Le laudi spirituali di Gio. Animuccia e le origini dell'oratorio musicale a Roma.* — PARIGI (L.), *Biografia di immagini* [à propos de : « La vie et l'œuvre de M. A. Mozart par l' « image » de R. Bory]. — *Voci aggiunte e rivedute per un dizionario di compositori viventi (Alessandro Cicognini, Valentino Bucchi, Camillo Togni).*

N° 3 : PANNAIN (G.), *Introduzione a Bach.* — SCHLOEZER (B. de), *Bach e noi.* — BARBLAN (G.), *Immanenza e transcendenza in Bach.* — DELLA CORTE (A.), *Vari modi d'intendere Bach.* — VIGOLO (G.), *Spirito e struttura della « Johannes-Passion » di Bach.* — PAOLI (R.), *Bach e il latino liturgico.* — VLAD (R.), *Bach e la musica moderna.* — CAPORALI (R.), *Le trascrizioni pianistiche delle opere di Bach.* — BONISCONTI (A. M.), *Il violonismo di Bach nella pratica moderna.* — ZANETTI (E.), *Bach del vero.* — *Documenti e testimonianze su Bach.*

N° 4 : GATTI (G. M.), *Il settanta anni di Pizzetti.* — PIZZETTI (I.), *La musica e il film.* — TERRENZIO (V.), *Bofetti e significati della musica religiosa.* — MILA (M.), « *Il prigioniero* » *di L. Dallapiccola.* — STRUNK (O.), *Intorno a Marchetto da Padova.*

Anno XXI (1951), n° 1 : RONGA (L.), *Gaspare Spontini (1774-1851).* — MANUEL (R.), *Introduzione alla storia dell gusto musicale francese.* — MARAGLIANO-MORI (R.), *Claudio Monteverdi, maestro di canto.* — COSTARELLI (N.), *Nota sulle sinfonie di G. F. Malipiero.* — GHISI (F.), « *Il Lamento in morte di Maria Stuarda di G. Carissimi.* — GATTI (G. M.), *Vincenzo Tommasini (1878-1950).* — *Voci aggiunte e rivedute per un dizionario di composition viventi (Marcello Abbado, Leone Massimo, Gino Marinuzzi jr., Vittorio Rieti).*

N° 2 : MILA (M.), *La natura e il mistero nell' arte di Béla Bartók.* — VLAD (R.), *L'ultimo Schoenberg.* — PARENTE (A.), *La relativité de la chose musicale » e l'estetica musicale in Francia.* — COPLAND (A.), *Giovani compositori americani.* — TERENZIO (V.), *La transcrizione musicale come arts.* — PINCHERLE (M.), *L'edizione delle opere di Antonio Vivaldi.* — BONACCORSI (A.), *Una sinfonia a due orchestre di Pietro Crispi (1737-1797).* — *Voci aggiunte e rivedute per un dizonario di compositori viventi (Angelo Francesco Lavagnino, Gino Contilli, Vieri Tosatti).*

N° 3 : PIZZETTI (I.), *Contrappunto e armonia nell' opera di G. Verdi.* — BACCHELLI (R.), *Verdi e Shakespeare.* — DENT (E. J.), *Verdi in inglese.* — MILA (M.), *Verdi e Hanslick.* — SCHAEFFNER (A.), *Il « ritorno a Verdi » : La fine del Purgatorio.* — VLAD (R.), *Anticipazioni nel linguaggio armonico verdiano.* — BONACCORSI (A.), *Danze e melodie di danza nell'opera di Verdi.* — GRAZIOSI (G.), *Due postille su « Aida ».* — WALKER (F.), *Cinque lettre verdiane.*

N° 4 : DELLA CORTE (A.), *L'interpretazione musicale e gli interpreti.* — MACHABEY (A.), *Le origini asiatiche della litania cristiana occidentale.* — TERENZIO (V.), *Intorno a Muzio Clementi (1751-1832).* — ROGNONI (L.), *Arnold Schönberg (1874-1951).* — GATTI (G. M.), *Ricordo di Giuseppe Bocca.*

— **Rivista musicale italiana.** Milano, dir. G. Bocca.

Vol. LII (1950), n° 4 : POLICASTRO (G.), *Cento anni di attività musicale a Catania.* — VECCHI (A.), *Intorno ad alcune lettere inedite di Benedetto Marcello.* — BRUNELLI (V.), *Franco Margola.*

Vol. LIII (1951), n° 1 : GHISLANZONI (A.), *La genesi storica della fuga.* — CAMILLUCCI (G.), *L'Amfiparnaso, comedia harmonica.* — VAN DER LINDEN (A.) *Une mission de F.-J. Fétis en Italie en 1841*

N° 2 : Ghislanzoni (A.), *La genesi storica della fuga.* — Lauri (A.), *Poesia e musica nella Roma rinascimentale.* — De Rubertis (V.) *Dove e quando nacque e mori D. Zipoli.* — Righini (P.), *Musica nell' alambicco.* — Nirchio (G.), *L'arte musicale come scienza del linguaggio.*

N° 3 : Becherini (B.), *La musica nelle « Sacre rappresentazione » Fiorentine.* — Allorto (R.), *La « musica ragionata » di Carlo Giovanni Testori.* — Della Corte (A.), *« The Rake's progress » di I. Strawinsky.*

MEXIQUE. — **Nuestra Musica.** Publicacion de Ediciones Mexicanas de Musica. México dir. Halffter.

N° 1 (Marzo 1946) : *Editorial.* — Chavez (C.). *Blas Galindo.* — Bela Bartok. *Musica popular y culta en Hungria* (Articulo Póstumo). — Salazar (A.). *Sobre los orígenes de la Chacona.*

N° 2 (Mayo 1946) : Galindo (B.). *C. Huizar.* — Yurchenco (H.). *Grabación de música indigena.* — Berger (A. V.). *La musica de Aaron Copland* (Suppl. N° 1).

N° 3 (Julio 1946) : Bal y Gay (J.), *Rodolfo Halffter.* — Revueltas (S.) *Notas y Escritos (Fragmentos).* — Romero (Dr. J. C.), *Historia del Conservatorio.*

N° 4 (Septiembre 1946) ; Chavez (C.) *Iniciación a la Dirección de Orquestra.* — Salazar (A.), *El Laud, la Vihuela y la Guitarra (Notas).* — Romero (Dr. J. C.), *Historia del Conservatorio* (Continuacion).

N° 5 (Enero 1947) ; Chavez (C.), *Iniciación a la Dirección de Orquestra* (Continuacion). — Bal y Gay (J.), *Manuel de Falla.* — Mendoza (V. T.), *La Canción Hispano-Mexicana en Nuevo México.* — Falla (M. de), *Nota sobre Wagner.* (Suppl. N° 2).

N° 6 (Abril 1947) ; Chavez (C.), *Iniciación à la Dirección de Orquestra* (Continuacion). — Sanchez Malaga (C.), *La Música en el Perú.* — Mendoza (V. T.), *La Décima (Sus derivationes musicales en América).*

N° 7 (Julio 1947) : Copland (Aaron), *La Nueva Generación de Compositores Norte-americanos.* — Sandi (L.), *Musica Moderna.* — Salazar (A.), *Los Claves.*

N° 8 (Octubre 1947) ; Perucho (A.), *Ballet Moderno en México.* — Guerrero (J. E.), *Danzas Chontalpeñas.* — Bal y Gay (J.), *Las « Excenas de Ballet » de Strawinsky.*

N° 9 (Enero 1948) ; Chavez (C.) ; *Iniciación a la Dirección de Orquestra* (Continuacion). — Bal y Gay (J.), *Felix Mendelssohn.* — Mendoza (V. T.), *« El Dormido » Jarabe que Durmió un Siglo.* — Torner (E. M.), *La Ritmica en la Música Tradicional Española* (Suppl. N° 3).

N° 10 (Abril 1948) ; Galindo (Blas), *Compositores de mi Generación.* — Guerrero (J. E.), *El Zapateado Tabasqueño.* — Romero (Dr. J. C.), *Manuel M. Ponce, Premio Nacional.* — Chavez (C.), *Carta a Antonio Rodriguez.* — Salazar (A.), *Limites y contenido del Folklore* (Suppl. N° 4).

N° 11 (Julio 1948) ; Bal y Gay (J.), *Música Intramuros.* — Mendoza (V. T.), *El Cuándo.* — Salazar (A.), *Maria Muñoz de Quevedo. In memoriam.*

N° 12 (Octubre 1948) ; SALAZAR (A.), *Los Scarlatti.* — MILA (M.), *Música en Italia Durante y Después de la Guerra.* — DEL RIO (A.), *El « Coro de Madrigalistas ».*

N° 13 (Enero 1949) ; SALAZAR (A.), *Los Scarlatti* (Continuacion). — PULIDO (E.), *André Gide y la Música de Chopin.* — SANDI (L.), *De la Novedad en la Opera.* — MARTINEZ (J. L.), *El Concepto de la Muerte en la Poesia Española del Siglo XV* (Suppl. N° 5).

N° 14 (Abril 1949) ; BAL Y GAY (J.), *El Nacionalismo y la Música Mexicana de Hoy.* — MENDOZA (V. T.), *Breves Notas sobre la Petenera.* — SANDI (L.), *La Educación Musical en México.*

N° 15 (Julio 1949) ; CHAVEZ (C.), *Luis Sandi.* — BAL Y GAY (J.), *Fuenllana y la Transcripción de la Musica de los Vihuelistas.* — MENDOZA (V. T.) *Musica Tradicional de Guerrero.*

N° 16 (Octubre 1949) ; SCHOENBERG (A.), *Mi Evolución.* — SALAS VIU (V.), *Chopin y las dos Caras del Romanticismo.* — BAL Y GAY, *Chopin Innovadore.* — SALAZAR (A.), *Música, Instrumentos y Danzas en las Obras de Cervantes* (Suppl. N° 6).

N° 17 (1er Trimestre, 1950) ; BAL Y GAY (J.), *La « Sinfonia de Antigona » de Carlos Chavez.* — PINCHERLE (M.), *Antonio Vivaldi.* — SANDI (L.), *Discurso.* — SALAZAR (A.), *Música, Instrumentos y Danzas en las Obras de Cerventes* (Continuacion). (Suppl. N° 7).

N° 18 (2e Trimestre, 1950) ; CHAVEZ (C.), *La Sinfónica Nacional.* — MENDOZA (V. T.), *El Tango en México.* — HERRERA DE LA FUENTE (L.), *La Serenata para Orquestra de Cuerda de Jesus Bal y Gay.* — PINCHERLE (M.), *A la Memoria de Manuel M. Ponce.* — ROMERO (Dr. J. C.), *Efemérides de Manuel M(aria) Ponce.*

N° 19 (3e Trimestre, 1950) ; BAL Y GAY (J.), *« La Hija de Cólquide » de* Carlos Chávez. — PINCHERLE (M.), *Vivaldi y la Música Instrumental.* — DURAND (J.), *La Pavana del Moro.* — COLLAER (P.), *La Vida Musical en Bélgica en los siglos XV y XVI y en Nuestros Dias.*

N° 20 (4e Trimestre, 1950) ; SALAZAR (A.), *J. S. Bach y sus Instrumentos.* — MENDOZA (V. T.), *La Cachucha en México.* — BAL Y GAY (J.), *« La Música » por Adolfo Salazar.* — SALAZAR (A.), *Un Antecedente de « Aida » en España : « La Nitteti » de Metastasio y Conforto.*

N° 21 (1er Trimestre, 1951) ; POPE (I.), *Documentos Relacionados con la Historia de la Musica en México.* — SALAZAR (A.), *La Saeta.* — BAL Y GAY (J.), *Reaparición de Carloz Chávez como Director de Orquestra.* — FIELD (M.), *Las « Once Bagatelas » de Rodolfo Haffter.*

N° 22 (2e Trimestre, 1951) ; CHAVEZ (C.), *Discurso pronunciado el dia 3 de marzo de 1951 en el Conservatorio Nacional de Música.* — BAL Y GAY (J.), *La Leccion de André Gide.* — MENDOZA (V. T.), *El Olé Charandel.* — SALAZAR (A.), *Genio y Figura de José Verdi.*

SUISSE. — **Acta musicologica.** Bulletin de la Société internationale de musicologie. Copenhague et Bâle, réd. : K. Jeppesen.

Vol. XXII (1950), n° 1-2 : FEDERTROFER (H.), *Denkmäler der ars nova*

in Vorau Cod. 380. — BESSELER (H.), *Die Entstehung der Posaune.* — JEPPESEN (K.), *The recently discovered Mantova masse of Palestina.*

— **Schweizerische Musikzeitung.** Revue musicale suisse, organe officiel de l'Association des musiciens suisses (AMS) et de la SUISA, Société suisse des auteurs et éditeurs. Zurich, ed. W. Schuh.

1950, nº 12 : VOGEL (W.), *Othmar Schoecks « Zweiter Mörike-Liederbuch ».* — OBOUSSIER (R.), *Zu meiner Oper « Amphitryon ».* — BROCKT (J.), *Mussorgsky als Liederkomponist.* — SCHMID-BLOSS (K.), *Oper in Spanien.* — DUMESNIL (R.), *« Mowgli » par D. E. Inghelbrecht.*

1951, nº 1 : REICH (W.), *Erinnerungen an Alban Berg.* — WÖRNER (K. H.), *Schumanns « Kreisleriana ».* — WALKER (F.), *Ein unbekanntes Gœthe-Lied von Giuseppe Verdi.* — BURNIER (L.), *Réflexions sur la dodécaphonie.* — PEYROT (F.), *Du sens de la rythmique Jaques-Dalcroze.*

Nº 2 : RÜTTING (H.), *Probleme der dänischen Tonkunst.* — KUSCHE (L.), et WILHELM (K.), *Die « Metamorphosen » von Richard Strauss.* — GIEURE (M.), *« Turangalila-Symphonie » d'Olivier Messiaen.* — HARDMEIER (W.), *Tonpsychologie und Akustik.* — RUTZ (H.), *Johann Nepomuk David.* — LANG (W.), *Klavier-Werke von Joachim Stutschewsky.*

Nº 3 : FISCHER (K. von), *Frank Martin.* — TENSCHERT (R.), *Beethovens Chorfantasie und die IX. Sinfonie.* — MARESCOTTI (A. F.), *Nouveaux principes d'orchestration.* — RUTZ (H.), *Ernest Toch.*

Nº 4 : OREL (A.), *Die Legende um Mozarts « Bastien und Bastienne ».* — PIGUET (J. C.), *Brahms et Fauré.* — KAPP (J.), *Die Burrel collection.* — JUNG (L.), *Johannes Driessler.* — RUFER (J.), *Robert Oboussiers « Amphitryon » — Oper.*

Nº 5 : Offizielles Programm und Textheft zur 52. Tagung des Schweizerischen Tonkünstlervereins 19. 20. Mai in Sitten.

Nº 6 : VOGEL (W.), *Othmar Schoecks « Festlicher Hymnus ».* — HOCH (H.) *Paul Müllers Kantate « Mein Land » zur 600-Jahr-Feier von Zürichs Eintritt in den Bund.* — BURNIER (L.), *André Gide musicien.* — REICHERT (E.), *« Don Pedros Heimkehr »* [de Mozart].

Nº 7-8 : Richard-Wagner-Heft : ROLLAND (R.), *Briefe aus Bayreuth.* — MANN (T.), *Richard Wagner und kein Ende.* — KARSTEN (W.), *Harmonische Analyse des Tristan-Akkordes.* — *Erinnerungen an Richard Wagners Aufenthalt in Tribschen* [d'après les souvenirs de Mlle A. Am Rhyn]. — HESS (W.), *75 Jahre Bayreuth.* — SCHUH (W.), *Karl Heinrich David zum Gedächtnis. Verzeichnis der Werke von Karl Heinrich David seit 1945.* — SCHUH (W.), *Das Schweizerische Tonkünstlerfest in Sion.* — SCHUH (W.), *Musik zur Sechshundertjahr. Feier in Zürich.*

Nº 9 : VATIELLI (F.), *Anfänge des sinfonischen Stils.* — VIOLLIER (R.), *Les sonates pour violon et les sonates en trio d'Elisabeth Jacquet de La Guerre et de Jean-François d'Andrieu.* — WITTELSBACH (R.), *Carl Vogler zum Gedächtnis.* — REICH (W.), *Arnold Schönberg (1874-1951).* — SCHUH (W.), *Bayreuther Festspiele 1951.*

Nº 10 : PRIEBERG (F. K.), *Meyerbeer, Rückschau und Rechtfertigung.* — DELANGE (R.), *Olivier Messiaen.* — REFARDT (E.), *Zum Kapitel : Die Musik bei Jacob Burckhardt.* — STUTSCHEWSTY (J.), *Zum Problem der*

Israel-Musik. — SCHUH (W.), *Igor Strawinskys neue Oper « the Rake's progress ».* — WALTER (F.), *L'humanisme et la musique.*

N° 11 : GILG-LUDWIG (R.), *Die Musikauffassung Wilhelm Heinses.* — RATZ (E.), *Die Orgeltoccata in F-dur von J. S. Bach.* — PIGUET (J.-C.), *Note sur la syncope.* — TENSCHERT (R.), *Hanns Jelinek.*

TURQUIE. — **Musiki Mecmuasi** (Revue musicale). Istambul.

1950. — N° 25, mars, N° 27, mai, et N° 27, octobre : AREL (H. S.), Ancienne notation turque.

— **Türk Musikisi Dergisi** (Revue de musique Turque). Istambul.

1949. — N° 24, octobre : BERKMAN (C.), *La musique populaire en Anatolie orientale.* — N° 26, décembre, et N° 27, janvier 1950 : ÖZBENLI (A.), *Chansons et instruments populaires.*

1950. — N° 27, janvier, N° 28, février, et N° 29, mars : ALNAR (G.), *La musique des Mevlévis* (Derviches Tourneurs).

— **Türk Folklor Arastirmalari** (Recherches de folklore Turc). Istambul.

1950. — N° 6, janvier : GAZIMIHÂL (M.), Uzun hava (Récitatifs populaires).

1951. — N° 18, janvier : ASTAMAN (S. Y.), *Un instrument de musique populaire, le Méy.* — N° 19, février : BAYKURT (Ch.), *lettre à M. Gazimihâl à l'occasion de l'anniversaire de la mort de Lütfi Salci.* — N° 19, février, N° 23, juin, et N° 24 juillet : UZUNOGLU (S.), *La polyphonie existe-t-elle dans le chant populaire turc ?* — N° 22, mai : GAZIMIHÂL (M.), *La danse dite Benghi.* — N° 22, mai, N° 23, juin, et N° 24, juillet : ATAMAN (S. Y.), *La polyphonie dans la musique populaire Turque.*

— **Müzik Görüsléri** (Aspects de la musique). Ankara.

1950. — N° 4, janvier : SAYGUN (A.), *Caractères des cérémonies et des jeux populaires en Anatolie.* — AMAR (L.), *Schönberg* (souvenirs personnels). — GAZIMIHÂL (M.), *Les derniers travaux d'Ed. Zuckmayer.* — N° 11, août, et N° 12, septembre : GAZIMIHÂL (M.), *Ziya Gökalp et notre musique.* — N° 20, mai : GAZIMIHÂL (M.), *Un acousticien sourd : J. Sauveur.*

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ

Séance du 28 Juin 1951.

La séance est ouverte à 16 h. 30, à l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes Brelet, Bridgman, de Chambure, Marix-Spire, Mayer-Mutin ; Mlles d'Almendra, Babaïan, Briquet, Bourlat, Corbin, Garros, Marcel-Dubois ; MM. d'Alençon, Braïloiu, Bridgman, Fedorov, Fortassier, Guilloux, Jacquot, Guy-Lambert, Lesure, Masson, Orlick, Perrody, Pincherle, Prim, Schaeffner.

Excusés : Mmes Amour, Landowski, Lebeau, Petit ; Mlles Boulanger, Dieudonné, Viollier, Wallon ; MM. Cellier, Chacaton, Chailley, Estrade-Guerra, Favre, André Gaillard, Haraszti, Prod'homme, Raugel.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Les candidatures suivantes sont proposées et admises :

Mme Plé-Caussade, professeur de contrepoint et de fugue au Conservatoire, présentée par Mme Marcelle Soulage et M. Dufourcq.

Mlle Andrée Desautels, présentée par Mme de Chambure et M. Dufourcq.

M. Hardoin, Agrégé de l'Université, présenté par MM. Dufourcq et Raugel.

Le Président annonce qu'une séance exceptionnelle de la Société aura lieu le mardi 24 juillet, à la Direction des Arts et Lettres, pour recevoir les membres du Congrès des Bibliothèques musicales. Mme de Chambure, MM. Pincherle et Schaeffner feront des communications.

La parole est donnée à M. Constantin Braïloiu pour sa communication : *Le Rythme boiteux.* Le conférencier expose que le rythme qu'il propose de nommer « boiteux » (traduction de l'appellation turque *Aksak*) était jusqu'ici généralement qualifié de « bulgare » (voir l'*alla bulgarese* du 5e quatuor de Bartok). En réalité il est très fréquent en Turquie, Grèce, Albanie, Yougoslavie, Afrique du Nord, et il en subsiste des traces dans le pays basque, en Suisse, chez les Noirs. Il s'agit en fait non d'une application particulière de la rythmique classique, mais d'un système autonome qui en diffère par ses principes mêmes : emploi, par groupes simples de deux ou de trois, de deux sortes de temps valant respectivement 3 /2 et 2 /3 l'un de l'autre. Ces groupes élémentaires pouvant à leur tour former des « mesures » composées doubles ou triples, les ressources du boiteux sont considérables, ce que le conférencier a démontré par un grand nombre d'exemples enregistrés sur disques et provenant aussi bien d'Europe que d'Afrique et d'Asie.

Le Président remercie M. Braïloiu pour sa communication et exprime le désir qu'elle soit publiée dans la *Revue*.

La séance est levée à 18 h. 30.

Séance du Mardi 24 Juillet 1951.

A l'occasion du 3e Congrès International des Bibliothèques Musicales, la Société Française de Musicologie a tenue séance le mardi 24 juillet 1951, à 17 h. 30 dans la Salle des Commissions de la Direction des Arts et Lettres, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes Amour, Brelet, Bridgman, de Chambure, Fedorov, Hanson, Holley-Wertheim, de Lacour, Plé-Caussade ; Mlles d'Almendra, Briquet, Cazeaux, Corbin, Girardon, Launay, Sorel-Nitzberg, Wallon ; MM. d'Alençon, Bridgman, Chailley, Dalloz, Fedorov, Ferchault, Fortassier, Guilloux, Haraszti, Lesure, Loth, Masson, Meyer, Pincherle, Quitin, Raugel, Schaeffner, Straram, Van der Linden ainsi que de nombreux invités.

Le Président, dans une courte allocution, salue les membres du Congrès, et remercie les musicologues qui ont accepté de prendre la parole.

Les communications sont ensuite présentées, en suivant l'ordre chronologique par :

M. le professeur Jacques Handschin (Bâle) : *La classification des neumes.*

M. le professeur Nino Pirrotta (Rome) : *Esistenza e carattere d'una scuola polifonica napoletana nel sec XIV.*

Mme Geneviève Thibault (Paris) : *Les Chansons italiennes du Chansonnier de Jean de Montchenu.* Mmes M. Th. Holley et Marcelle de Lacour chantent quelques pièces extraites du chansonnier.

M. le professeur Smijers (Utrecht) : *Missa Carminum de J. Obrecht.*

M. André Schaeffner (Paris). *Le problème de la polyphonie primitive*, avec exemples musicaux enregistrés parmi les peuplades de l'Afrique noire, les Indiens de l'Amazone, etc.

M. le professeur Friedrich Blume (Kiel) : *Joachim Burmeister, maître de la rhétorique musicale.*

M. le professeur Leo Schrade (Yale University) : *On the nature of the Baroque rythm.*

M. O. L. Cudworth (Cambridge). *Who composed the Trumpet volontary ?*

M. Marc Pincherle (Paris). *Les Sonates à deux violons sans basse de J. M. Leclair*, avec exemples musicaux exécutés par MM. Pincherle et Cyroulnik.

Après la séance, les congressistes et de nombreux membres de la Société ont été reçus chez Mme de Chambure, chez qui était donné à leur intention un très beau concert d'œuvres des XIVe et XVI siècles.

Erratum

Dans le compte-rendu de la séance du mercredi 30 mai 1951 (Revue de juillet 1951, p. 69), l'alinéa relatif à l'admission de M. Jean Jacquot a été transcrit inexactement. On voudra bien rectifier comme suit l'énoncé de ses titres universitaires : M. J. Jacquot, docteur ès lettres et chargé de recherches au C. N. R. S., prépare un ouvrage sur la musique anglaise à la fin de la Renaissance et au XVIIe siècle.

NÉCROLOGIE

Jacques FEUERSTEIN (1931-1951).

Notre Société vient de subir une perte cruelle en la personne d'un de ses plus jeunes adhérents, Jacques Feuerstein, mort le 8 juillet dans un accident de montagne.

Né le 9 août 1931 à Strasbourg, il avait commencé ses études secondaires à Clermont-Ferrand sous l'occupation. Rentré en 1945 dans sa ville natale, il terminait ses études supérieures, déjà sanctionnées par un Certificat de musicologie, tout en menant de front l'étude du violon, de l'harmonie, du chant et de la direction d'orchestre.

Adjoint au délégué pour Strasbourg des Jeunesses Musicales de France, il avait déjà fait un certain nombre de conférences, réalisé la transcription d'œuvres anciennes (Carissimi, Campra, Sammartini), amorcé une collaboration à l'encyclopédie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* des éditions Bärenreiter de Cassel.

Son intelligence vive et claire, une grande puissance de travail, un amour passionné pour la musique et son histoire, permettaient d'espérer beaucoup de Jacques Feuerstein. Que sa famille veuille bien trouver ici l'expression de nos très sincères regrets.

Jacques LEVI ALVARES (1883-1951).

Notre collègue Jacques Levi Alvares est décédé à Paris le 24 juin 1951.

Né à Paris le 19 février 1883, il fut élève de l'École des Hautes Études Commerciales. Il s'engagea en 1914 et revint à la vie civile avec le grade de lieutenant, la croix de guerre et la croix de la Légion d'honneur. En 1926 il renonça aux affaires purement commerciales pour fonder une galerie de peinture, la *Galerie d'Art Contemporain*, à laquelle il adjoignit bientôt une section de librairie, puis d'édition. A l'apparition des premiers disques enregistrés « électriquement », en 1928, il créa, parallèlement à la galerie d'art, la *Boîte à Musique* qui attira rapidement de nombreux discophiles. Dans le domaine musical il allait faire preuve d'un goût sûr, éclectique, et d'un grand esprit d'indépendance. Son influence s'exerça sur sa clientèle et aussi sur les grandes maisons d'édition. Après avoir abandonné sa galerie d'art, en 1934, il fonda sa propre marque B. A. M. (Boîte à Musique), et s'imposa de n'éditer « que des chefs-d'œuvre incontestés de la musique — de préférence inédits — et n'ayant, en général, bénéficié d'aucun enregistre-

ment antérieur ». Il constitua ainsi peu à peu une petite anthologie musicale qui groupa des œuvres des Troubadours, des œuvres anonymes du moyen âge, des œuvres de G. de Machaut, R. de Lassus, L. Marenzio, Monteverdi, H. Albert, Erlebach, Legrenzi, D. Funck, A. Scarlatti, Lully, Couperin, Clérambault, Vivaldi, J. S. Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Schumann, Schubert et quelques œuvres de musiciens modernes et contemporains comme Turina, E. Satie, Fauré, Debussy, Ravel, Roussel et Strawinsky. A ce labeur, il apporta tous ses soins. Il confia l'exécution de ces œuvres à des artistes éminents (rappelons notamment la collaboration de Claude Crussard et de son ensemble *Ars Rediviva*) et s'efforça d'en assurer un enregistrement irréprochable. Ce souci de qualité valut à la B. A. M. de figurer depuis 1936, aux palmarès de tous les Grands Prix du Disque.

Durant la dernière guerre, LEVI ALVARES fut contraint par les autorités d'occupation de suspendre son activité. Mais après la Libération il avait repris la direction de la *Boîte à Musique*, et publié divers articles pour défendre la cause de la musique enregistrée.

J. LEVI ALVARES laissera d'unanimes regrets à tous ceux qui ont pu apprécier son intelligence et son enthousiasme. Il a droit à toute notre reconnaissance pour les précieux services qu'il rendit à la musicologie.

A. V.

COMPTES DE L'ANNÉE 1950

a) Compte de la société.

Recettes.		*Dépenses.*		
Disponibilités au 1-1-50.	34.042	*Frais impressions Bulletins*		
Cotisations encaissées...	55.230	Fres Paillart...	292.219	92.219
Intérêts banque.........	280	*à déduire :*		
Subvention 1950.........	200.000	Prov. Const. au 31-12-49.	200.000	
Ventes Fischbacher......	49.228	Frais Secrétariat et Comptabilité		25.167
		Prov. pour 2e no Revue 1950................		110.000
		Disponibilités au 31-12-50		111.394
	338.780			338.780

b) Compte des Publications.

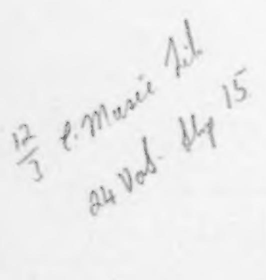
Disponibilités :		*Dépenses.*	
au 1er janvier 1951.....	1.802	Règlemt la Simili-Gravure Moderne..........	91.318
Ventes Fischbacher......	10.712	Achats en nombre des 3 premiers tomes des Publications, 1re série....	9.850
Déficit	88.654		
	101.168		101.168

c) Situation d'ensemble au 31 décembre 1950.

Débiteurs :		*Créditeurs.*	
Chèques postaux........	133.262	Sté Française de Musicologie.................	111.394
C. N. E. P., agence H....	124.839	Prov. pour règlemt Paillart 2e no Revue 1950.	110.000
Librairie Fischbacher....	47.160	De Chambure...........	70.000
Rentes.................	4.000	Champion	50.000
Espèces	1.300	Meyer	50.000
Déficit Publications.....	88.654	Divers frais à payer....	7.821
	399.215		399.215

TABLE DES MATIÈRES

1951





ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART. — 1952.

